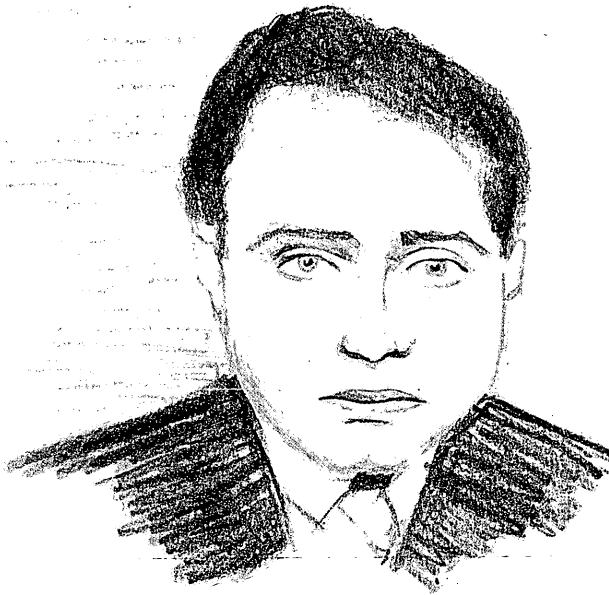


**ACTA
GERMANICA 2**

FRANZ WERFEL



Neue Aspekte seines Werkes

JATE



SZEGED

ACTA GERMANICA 2

FRANZ WERFEL

Neue Aspekte seines Werkes

herausgegeben von Karlheinz Auckenthaler

Szeged
1992

Lektoriert von Leopold Federmaier

**Titelblatt: Fotogramm von Moholy Nagy László
und Handzeichnung von Csorba Anita**

ACTA GERMANICA

auctoritate et consilio Cathedrae
Linguae Litteraturaeque Germanicae
Universitatis Szegediensis de Attila
József nominatae edita

ACTA GERMANICA

Eine Schriftenreihe des Instituts für Germanistik an
der József-Attila-Universität zu Fragen der
Linguistik und der Literaturgeschichte

herausgegeben von

Bassola Péter, Bernáth Árpád, Csúri Károly,
Siflisné Kocziszky Éva, Valaczkai László

HU-ISSN-0238-079

Inhalt

Vorwort

Wolfgang Kraus: „Weltuntergang und Erneuerung“	3
Kveta Hyršlová: Franz Werfel und das Phänomen des »Mitteleuropäertums« Versuch einer Differenzierung	9
Michel-Reffet: Die Strukturierung von Werfels Theater	19
Norbert Abels: Geschichte als Gleichnis. Franz Werfels dramatisches Werk	39
Knut Beck: Vom Zähmen der Phantasie Zu Franz Werfels frühen Erzählungen	71
Karlheinz F. Auckenthaler: Jeremias — eine Botschaft an die Nachwelt	81
Medsj Pirumowa: Die Entstehungsgeschichte des Romans »Die 40 Tage des Musa Dagh«	91
Hartmut Binder: Werfels jugendliche Umdriebe Der Abituriententag als autobiographischer Roman	99
Endre Kiss: „...an einem fremden Tisch in einem fremden Land...“ Franz Werfels dreifacher Hiobsroman »Der veruntreute Himmel«	153
Anita Nikics: Diskussionsbeitrag	161
Egon Schwarz: „Ich war also Jude! Ich war ein Anderer!“ Franz Werfels Darstellung der sozio-psychologischen Judenproblematik*	165
Joseph Peter Stern: Franz Werfels letzte Aufzeichnungen	177

**Dem Menschen und Seelsorger Dr. Reinhold
Stecher, Bischof von Innsbruck, gewidmet**

VORWORT

Dieser Band präsentiert die Referate eines Internationalen Werfel-Symposiums der József-Attila-Universität Szeged, das im Frühjahr 1991 in Zusammenarbeit mit dem Österreichischen Kulturinstitut Budapest anlässlich der Eröffnung der ersten Österreich-Bibliothek in Ungarn stattgefunden hat; des weiteren zwei Referate, die beim Symposium Franz Werfel 1990 in Wien gehalten und mit Erlaubnis des Veranstalters abgedruckt worden sind. Öfters bin ich schon gefragt worden, warum gerade in Szeged ein Symposium über Franz Werfel veranstaltet wurde. Einerseits übersetzte man viele Werke Werfels ins Ungarische — zum Beispiel ist *Das Lied von Bernadette* zuerst auf ungarisch und erst später auf englisch erschienen —, andererseits geht es an einer Universität nicht nur um Vermittlung von Wissen, sondern auch um Forschung und einen Blick in die Zukunft. Lehrende und Studierende forschen momentan über Werfel, und es ist eine Edition des noch nicht veröffentlichten Nachlasses anlässlich des 50. Todestages in dieser Reihe in Vorbereitung. Die Bedeutung Werfels in Ungarn formulierte der Dekan der geisteswissenschaftlichen Fakultät Mikola Tibor in seiner Eröffnungsrede folgendermaßen: „Franz Werfel fühlt sich als Beauftragter des Menschentums, der mit seiner Literatur die Menschen zu ihren Wurzeln zurückführen wollte. Er betonte ja immer wieder in seinen Romanen und theoretischen Schriften, daß es auf die Verantwortung des einzelnen Menschen ankommt, um nicht Zustände aufkommen zu lassen wie in seinen Zeiten. Vieles könnte man auch auf die historische Situation in Ungarn nach 1945 bis heute herauf anwenden und so von einer Zukunftsvision Werfels sprechen.“

Der Untertitel des neuen Bandes „Neue Aspekte seines Werkes“ weist auf die Intention — neue Impulse für die Forschung zu geben — hin; des weiteren sollen auch gerade Germanisten der osteuropäischen Staaten dazu bewegt werden, sich mit diesem aktuellen Schriftsteller auseinanderzusetzen. Der Bericht über die auf Tonband mitgeschnittene Diskussion ist notwendigerweise unvollständig. Er enthält nur die wesentlichen aufgeworfenen Fragen und Antworten dieser Tagung.

Dem österreichischen Kulturinstitut mit dessen Direktorin, dem Land Tirol und der József-Attila-Universität Szeged danke ich für die Subvention der Veranstaltung und des Druckes; des weiteren Nikics Anita für die Hilfe bei der Durchführung, Huber Judith für die redaktionelle Tätigkeit, Nagynémedi Mariann für die Tipparbeiten, Leo Federmaier für das Lektorieren, und Sebastian Claudio Beyer, Alfred Fickel und Hans Werner Gottschalk für einzelne Korrekturarbeiten.

Karlheinz Auckenthaler

„Weltuntergang und Erneuerung“

Wolfgang Kraus

Beschäftigt man sich heute mit Franz Werfel und der österreichischen Literatur seiner Zeit, so gewinnt man den Eindruck, in eine historische Epoche der Riesen einzutreten: Franz Kafka, Robert Musil, Hermann Broch, Joseph Roth, Karl Kraus, Rainer Maria Rilke, Georg Trakl, dazu — abseits und doch tief verbunden mit Literatur und Sprache — Sigmund Freud und Ludwig Wittgenstein. Und nun in dieser Landschaft und dieser Epoche das Phänomen Franz Werfel. Von Prag hieß es einst: „Es werfelt, es brodelte, es kafkat und kischt“, mit den Anspielung auf Werfel, Max Brod, Franz Kafka und Egon Erwin Kisch. Nicht nur der Sprachmelodie wegen beginnt dieses Bonmot mit dem Namen Werfel, denn Franz Werfel war damals auch jener, den man von den aus Prag stammenden Dichtern als ersten nannte, sieht man von Rainer Maria Rilke ab, der sich schon früh ins Ausland begeben und ganz bewußt als großer Einsamer stilisiert und internationalisiert hatte. Franz Werfel war im Alter von 21 Jahren nicht nur berühmt, in dieser Hinsicht vergleichbar etwa mit dem jungen Peter Handke, er wurde vielmehr durch seine Gedichtbände *Der Weltfreund* (1910), *Wir sind* (1913), *Gerichtstag* (1919) sehr bald der Mitbegründer (der Begründer sogar wie es damals fast schien), jedenfalls die Leitfigur einer literarischen Richtung, des Expressionismus.

Man konnte damals tatsächlich von Franz Werfel als einem einzigartigen Phänomen sprechen, da er auftrat wie in plötzlich aufstrahlendem Scheinwerferlicht, nicht nur ein junger Dichter mit gewaltiger Emotion, mit riskanten, geradezu glühenden Wortkaskaden, sondern ein mitreißender Rhetor, Rezitator, ein charismatischer junger Mensch, der sofort — wie es schien — die Sympathien aller gewann. Wie stark die Wirkung Werfels war, kann man mehrmals den Worten des sieben Jahre älteren, so ganz anders gearteten Franz Kafka entnehmen, der viele Male in Briefen und in seinem Tagebuch auf ihn eingeht. Kafka, der wahrhaft Unbestechliche, schrieb am 12. Dezember 1912 an Felice Bauer: „Weißt Du, Felice, Werfel ist tatsächlich ein Wunder; als ich sein Buch *Der Weltfreund* zum ersten Mal las (ich hatte ihn schon früher Gedichte vortragen hören), dachte ich, die Begeisterung für ihn werde mich bis zum Unsinn fortreißen.“ Und am 1. Februar 1913 wieder an Felice: „Werfel hat mir neue Gedichte vorgelesen, die wieder zweifellos aus einer ungeheueren Natur herkommen. Wie ein solches Gedicht, den ihm eingeborenen Schluß in seinem Anfang tragend, sich erhebt, mit einer ununterbrochenen, inneren, strömenden Entwicklung — wie reißt man da, auf dem Kanapee zusammengekrümmt, die Augen auf!“ An Franz Werfel selbst schreibt Kafka im Dezember 1922: „Lieber Werfel... Sie sind gewiß ein Führer der Generation, was keine Schmeichelei ist und niemandem gegenüber als Schmeichelei verwendet

werden könnte... Man verfolgt mit wilder Spannung Ihren Weg." Noch viele Stellen von Kafka wären zu zitieren, die genannten schienen mir besonders wichtig, weil sie eben dieses damalige Element der Überraschung, der Spontaneität, der Überwältigung aus einem Aspekt darstellen, der in so gut wie allem aus dem von Kafka verkörperten Gegenteil ausgeht.

Franz Werfel, der als Sohn eines reichen Handschuhfabrikanten am 10. September 1890 in Prag geboren wurde und in einem vornehmen Stadtviertel in der Mariengasse, am Rand des Stadtparks, aufwuchs, hatte bald sein Hauptquartier im legendären Café Arco. Nach dem großen Erfolg des ersten Gedichtbands *Der Weltfreund* übersiedelte Werfel als Lektor des Kurt Wolff-Verlags nach Leipzig. Mit Kurt Pinthus und Walter Hasenclever, die ebenfalls dort Lektoren waren, gab Werfel die Buchreihe »Der jüngste Tag« heraus, wo als erstes Werk sein Einakter *Die Versuchung* erschien. Wurfels Wiener Aufenthalt, der bis 1938 sein Leben bestimmte, begann Anfang August 1917, als er ins Kriegspressehauptquartier berufen wurde, wo auch Rilke, Musil, Stefan Zweig, Peter Altenberg, Roda Roda, Franz Blei und Hofmannsthal arbeiteten. In Wien brachte ihn sein Prager Freund Egon Erwin Kisch mit dem Freundeskreis im Café Central zusammen, dem unter anderen Franz Blei, Otto Gross, Robert Musil, Egon Friedell, Albert Paris Gütersloh, Otfried Krzysmanowski angehörten. Robert Musil nahm dort allerdings mehr die Rolle des Einzelgängers ein, und Karl Kraus hatte eine ganz andere Sitzloge. In Wien lernte Werfel Alma Mahler kennen — und diese Stadt wurde nun der Hauptschauplatz seines Lebens bis zur Emigration. Man könnte aus Franz Wurfels Werk ein besonderes Wien-Bild gewinnen, und eines der Hauptwerke, die dieses Bild festhalten oder entwerfen, ist der 1929 erschienene Roman *Barbara oder die Frömmigkeit*.

Wer allerdings dieses Werk mit dem wilden expressionistischen Lyriker von einst in Zusammenhang bringen will, steht vor einem zweiten Phänomen Werfel. Der rhetorische Hymnendichter, der seine Höhepunkte in wenige Minuten langen lyrischen Ausbrüchen hatte, der dann sprachlich äußerst eruptive Erzählungen schrieb, wie *Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig* (1920), verfaßte den in der großen realistischen Erzählertradition ablaufenden Roman *Verdi. Roman der Oper*, der 1924, übrigens als erstes Buch des extra für Franz Werfel gegründeten Wiener Verlags Paul Zsolnay erschien. Dieses Werk stellt Giuseppe Verdi in Venedig Richard Wagner gegenüber, und sowohl der Stil Wurfels als auch die geistige Position, die in den Figuren und langen Dialogen zur Geltung kommt, waren für die bisherigen Leser überraschend. Werfel thematisierte in Verdis Schaffenskrise sein eigenes Problem: er plädiert nämlich keineswegs für Wagners romantische Extasen, sondern für Verdis »einfache« Persönlichkeit. Dazu kommt eine Auseinandersetzung mit den Gefährlichkeiten der deutschen

Kultur, der Werfel die eineinhalb Jahrtausende alte Mittelmeerkultur deutlich vorzieht. „Also was können sie denn, diese Deutschen? Zerstören!“ läßt Werfel seinen Verdi an einer Stelle sagen, und weiter: „Den Maestro durchfuhr ein gewaltiger Haß... Es war der Haß des Römers gegen die Barbaren der Völkerwanderung. Dieser Haß erzeugte den Funken einer sehr tiefen Erkenntnis: 'Der Idealismus dieser Goten ist ein und dasselbe wie ihre Zerstörungswut'." Diese Worte wurden elf Jahre vor der Machtergreifung Hitlers in Deutschland geschrieben. Jedenfalls gibt es keinen Zweifel daran, welche Position Werfel selbst einnahm. Wie war es zu dieser tiefreichenden, ja grundsätzlichen Wandlung bei Werfel, dem von allen Extremen beherrschten Expressionisten, gekommen?

Der Roman *Abituriententag* (1928) kann einiges darüber verraten; auch seine *Magische Trilogie*, *Spiegelmensch*, die Dramen *Juarez und Maximilian*, *Paulus unter den Juden* lassen die Spuren dieser Entwicklung erkennen. In dem formal zwar keineswegs ausgewogenen epischen Prosawerk *Barbara oder die Frömmigkeit* (1929) werden die Ursachen und Motive von Werfels Wandlung vor allem in den Kapiteln »Zweites und Drittes Lebensfragment« in geradezu überwältigender Authentizität deutlich. Gewiß waren die Romane von Dostojewski, von Tolstoj, auch von Emile Zola für Werfel von wegweisendem Einfluß, doch schöpfte Werfel aus den eigenen Quellen seines Milieus und seiner krisenhafte Epoche.

Wer *Barbara oder die Frömmigkeit* gelesen hat, weiß ziemlich genau und, wie ich von Zeitzeugen dieser Epoche hörte, sehr kompetent, wie die damalige chaotische Situation in Wien gegen Ende des ersten Weltkriegs und in den Monaten und unmittelbar folgenden Jahren danach, erlebt wurde. Weitgehend handelt es sich um einen Schlüsselroman, dessen Schlüssel uns der Freund Franz Werfels, Milan Dubrovič, in seinem wichtigen Buch »Veruntreute Geschichte« authentisch überreicht: Wir finden dort Karl Renner als Dengelberger, Franz Blei als Dr. Basil, Otto Gross als Dr. Gebhart, Albert Paris Gütersloh als Stechler, Egon Erwin Kisch als Ronald Weiß, Otfried Krzysmanowski als Gottfried Krasny und viele andere, die für Wissende zu erkennen sind — doch dies ist fast eine Äußerlichkeit in der Darstellung der Ursprünge, der Motive, der eigentlichen Ursachen der inneren Krise einer Gesellschaft. Die merkwürdige Magie eines Weltuntergangs, die quälende Mystik des Experiments einer Zerstörung, die umsoweniger aufzuhalten war, als sie mit historischer Notwendigkeit aus sich selbst zu geschehen schien, die scheinbar üppige alexandrinische Vielfalt eines schon leck gewordenen prachtvollen Wintergartens lassen uns den hypnotischen Reiz der herannahenden Apokalypse und auch schon die Katastrophe der Wahrheit nachfühlen. Die Einflüsse eines psychotischen Nihilismus, der sich in mystischem, merkwürdig eschatologischem Anarchismus äußert, sind bis heute lebendig und wirksam. So sehr Franz

Werfel in diesem Roman die Krise nach dem ersten Weltkrieg in Wien darstellte, er schilderte das Zentrum einer Epochenkrise, in der das Selbstverständnis des alten Europa als Mittelpunkt des Fortschritts, des Reichtums, als luxuriöses Kolonialreich zu zerbrechen begann. Wien war damals das erste Imperium, das zerfiel, wir waren Vorläufer des Untergangs. Franz Werfel gelang es, die in der europäisch-westlichen Kultur enthaltenen, stets drohenden Gefahren zu fassen und zu gestalten.

Der »Säulensaal« des Café Central ist die Hauptstätte dieser personifizierten psychologischen Ereignisse. Da heißt es: „Ein schadenfrohes Wohlbehagen spiegelte sich auf den Gesichtern. Jeder Tag brachte den Weltuntergang näher. Sie ersehnten die Katastrophe als den ihrer tiefsten Natur angemessenen Zustand.“ Natürlich ist es kein Zufall, daß der Chefredakteur Koloman Spanneweit im Säulensaal ausrufen kann: „Täglich hab ich im dreizehner Jahr mit Trotzki (hier) Schach gespielt...“ Und der Schriftsteller und Journalist Ronald Weiß (Egon Erwin Kisch) sagt zu Ferdinand, der durchgehenden Figur des Romans, bei einem revolutionären Krawall auf dem Ballhausplatz vor dem Prunkbalkon des heutigen Bundeskanzleramtes, eingehängt in Ferdinand, die Worte: „Wenn die Welt untergeht, ist es eine Lust zu leben.“

Die „Tabaktrafik am Anfang der Währingerstraße“, „die Blumen auf den Beeten des Votivparks“, das „Restaurant auf dem Schottenplatz“, der Turm des Rathauses, die Bäume der Ringstraßenallee, das Café Central und den Säulensaal mit seiner, wie Werfel sagt, „Amts-Renaissance“, wir finden sie noch heute, manchmal etwas verschoben und verändert. Auch der einstige Kulturpessimismus ist längst wieder erwacht, die Lust an der Zerstörung, die Problematik der Langeweile, der neurotische Nihilismus, das — wie Viktor Frankl es nennt — »existentielle Vakuum« wurden wieder deutlich. Franz Werfel jedenfalls erlebte damals den sehr konkreten Untergang — und darin seine eigene Wandlung.

Hitlers Truppen marschierten 1938 in Wien ein, und Franz Werfel emigrierte unter Lebensgefahr über Frankreich und Portugal nach den USA, wo er in Beverly Hills am 26. August 1945 an einem Herzinfarkt starb. Die äußerste Steigerung seiner auch früher enormen Schaffensenergie entsprang wohl einer tiefen Verzweiflung. An dieser Stelle sollen nun einige Zitate von Franz Werfel aus seinem letzten Buch *Zwischen Oben und Unten* stehen, die uns über manche seiner wesentlichen Motive Aufschluß geben. Da heißt es: „Die wahre Entscheidung liege nicht zwischen rechts und links, sondern zwischen oben und unten.“ Und später: „Wiederherstellung der Werte! Meine Damen und Herren, die Geschichte des Menschengeschlechtes ist... und wird immer sein die Weltgeschichte der Werte und Idealbildungen, die alle Materie von innen her verwandeln.“ Werfel, der wahrlich Erfahrung hatte, schrieb: „Vor allem müssen wir den Mut haben, die geltende Mode zu verachten, auch wenn wir deshalb von der Mode

und dem sogenannten Zeitgeist selbst verachtet werden.“ Eine sehr wichtige und aufschlußreiche Stelle von bekenntnishafter Offenheit lautet: „Ich habe viele Arten von Hochmut erlebt, an mir und an anderen. Da ich aber in meiner Jugend selbst dazugehört habe, kann ich aus eigener Erfahrung bekennen, daß es keinen verzehrenderen, frecheren, höhnischeren, teuflischbesesseneren Hochmut gibt als den der avantgardistischen Künstler und radikalen Intellektuellen, die von eitler Sucht bersten, tief und dunkel und schwierig zu sein und wehe zu tun. Unter dem amüsiert empörten Gelächter einiger Philister waren wir“, so Franz Werfel, „die unansehnlichen Vorheizer der Hölle, in der nun die Menschheit brät.“ Geschrieben in den USA zwischen 1942 und 1944. Einer Rede von 1932 entnehme ich folgende Worte, die manche erstaunen mögen. Er erklärte: „Ich fühle mich kraft uralter Bluts- und Wesensverwandtschaft gerade als Jude zu folgender Anschauung berechtigt: Diese Welt, die sich zivilisiert nennt, kann seelisch nur geheilt werden, wenn sie den Weg zu einem echten Christentum wiederfindet.“

Aber die ausdrucksreichen satirischen, virtuos artikulierten Verse aus dem *Spiegelmensch* (1921) sollen nicht vergessen werden:

„Eucharistisch und thomistisch
 doch daneben auch marxistisch
 theosophisch, kommunistisch,
 gotisch kleinstadt-dombau-mystisch,
 aktivistisch, erzbuddhistisch,
 überöstlich taoistisch,
 Rettung aus der Zeitschlamastik
 suchend in der Negerplastik,
 Wort und Barrikaden wälzend,
 Gott und Foxtrott fesch verschmelzend.“

Franz Werfel hatte, von Karl Kraus angefangen, erbitterte, haßerfüllte Gegner, und er wird auch weiterhin stets Gegner haben — schon dieser seiner Haltung wegen. Bei allen Einwänden, die sich bei der Beurteilung seines Werks und seiner Persönlichkeit natürlich auch erheben lassen, kann man ihm wohl die Evidenz des Außerordentlichen nicht absprechen: seine an Balzac erinnernde Schaffenspotenz, sein unter schwersten Konflikten und weltpolitischen Erschütterungen gewonnenes Ethos und einige sehr menschliche und dabei sehr seltene Eigenschaften — persönliche Güte, Offenheit und Mut.

Franz Werfel und das Phänomen des »Mitteleuropäertums«

(Versuch einer Differenzierung)

Kveta Hyršlová

Dem Problemkomplex, den die Prager Deutsche Literatur der Jahrhundertwende darstellt, kann man sich von verschiedenen Seiten her nähern. Von der Forschung bisher eher unbeachtet blieb die Frage nach dem Raum, in dem es zu diesem einzigartigen Phänomen kommen konnte. Seine Untersuchung in den verschiedensten Aspekten verspricht eine Möglichkeit, den Blick auf den Forschungsgegenstand zu erweitern, denn die Poetik des Raumes kann dazu beitragen, die Prinzipien der Verbundenheit von Mensch und Umwelt zu erhellen; Prinzipien, die sonst nur schwer erfaßt werden können.

Ich habe bei verschiedenen Gelegenheiten versucht, in diese Richtung ein paar Schritte zu machen: Prag als Subjekt zu behandeln, als Ort mit außergewöhnlichem historischem Gedächtnis, wo seit Menschengedenken Erfahrungen seiner Bewohner aufbewahrt werden, die dann an Schlüsselpunkten der Geschichte zur Oberfläche steigen. Als eine Stätte, wo die hier geborenen Autoren in ihren Werken davon Zeugnis ablegen, wie dieser Raum, in dem ihre allerersten Gesten, Schritte, Berührungen verankert, ihre Urerinnerungen lokalisiert sind, in entscheidender Weise ihre ganze Lebensart bestimmt hat (die Toposanalyse ist ja auch ein wichtiges Hilfsmittel bei den Untersuchungen des inneren Lebens).

Nicht zuletzt stellt dieser Ort einen Teil des geschlossenen Raumes dar, geschlossen im topographisch-geophysikalischen Sinn, und man kann feststellen, daß sich hier die Geschlossenheit, die traditionellerweise als Nachteil betrachtet wurde, vorteilhaft ausgewirkt hat, denn sie hat der Literatur die Kraft gegeben, sich selbst zu erneuern und die gegebenen Grenzen in Richtung auf höheren Systemebene zu überschreiten.

Bei all diesen Untersuchungen hat sich herausgestellt, daß die Zugehörigkeit zu Mitteleuropa, das heißt das Mitteleuropäertum, als Katalysator und integrierender Faktor gewirkt hat.

Nun aber wurde dieser heutzutage in der Welt so vielfach gebrauchte Begriff »Mitteleuropa« bei uns in der Tschechoslowakei als fast identisch mit dem der alten Donaumonarchie aufgefaßt und dementsprechend behandelt, und das sowohl vor als auch nach 1918. Hier muß heute unsere Differenzierung ansetzen. Das bedeutet, diesen Begriff bzw. dieses Problem außerhalb marxistischer Schemen und nicht minder außerhalb der altnationalen Denkmuster neu zu definieren, die beide verantwortlich sind für

viele weiße Flecken in der Geschichte und Literaturgeschichte unserer Völker. Angefangen schon mit dem Jahrzehnte dauernden Mißverständnis in der Beziehung z.B. von Franz Grillparzer und Böhmen.

Wie ist so etwas zu erklären, weshalb diese gegenseitige Mißstimmung?

Das 19. Jahrhundert war bekanntlich die Zeit des wachsenden Nationalismus, in dem der Gedanke des Reiches vom Gedanken des »Nationalstaats« abgelöst wurde. Der Staat ist zum Brennpunkt der Identifikation geworden. Das tschechische Volk blieb von diesem Prozeß der nationalen Bewußtwerdung nicht ausgeschlossen, und Franz Grillparzer seinerseits trug als Mitbegründer der klassischen österreichischen Literatur aktiv zur Entstehung der österreichischen Staatlichkeit bei. Über sein Verhalten zu der Frage des Nationalbewußtseins äußerte sich am Anfang dieses Jahrhunderts der tschechische Gelehrte und Kenner der deutsch-tschechischen Problematik, Arnošt Kraus wie folgt: „Er dachte nur in den österreichischen Dimensionen und im Bemühen, für die verschiedenen Nationalitäten das Beste zu erreichen, sah er es als günstig an, daß sich diese zur höheren, deutschen Kultur hin orientieren sollten. Wie dies geschehen sollte, ohne daß sich die gebildete Oberschicht von den anderen Volksschichten entfremden, ja losreißen sollte, wie in den gegebenen Umständen die Kultur den breiten Volksschichten zugänglich werden sollte, darüber zerbrach er sich den Kopf nicht.“¹

Auf einer anderen Ebene und mit anderen Akzenten stehen uns ähnliche Problems auch in der heutigen Zeit gegenüber, wo es darum geht, herauszufinden, wer wir sind und wohin der Weg unserer Geschichte führt. Bei diesen Überlegungen taucht unumgänglich eben der Begriff »Mitteleuropa« auf. Als historische Erfahrung, als spezifische politische Idee, als bestimmter Raum. Im politischen Denken unseres Landes stellt dies einen in der Bewertung widerspruchsvollen Begriff dar. Die Polarität der Ansichten kann durch zwei denkwürdige Äußerungen ausgedrückt werden: „Wir waren vor Österreich, wir werden auch danach sein“ — das ist einer der beiden Pole.

Demgegenüber steht: „Sollte es nicht schon seit alters her den österreichischem Staat gegeben haben, so mußten wir im Interesse Europas, nein, der Humanität selbst, schleunigst darauf hinarbeiten, daß er gebildet würde.“ So formulierte seine Ansicht über den österreichischen Vielvölkerstaat ein paar Jahre später der Begründer der tschechischen Geschichtswissenschaft F. Palacky in seinem berühmten »Schreiben nach Frankfurt« vom 11. April 1848, worin er seine ablehnende Haltung zur Eingliederung Böhmens in den deutschen Nationalstaat begründete.

¹ Arnošt Kraus: *Stará historie česká v nemecké literatuře* (= Alte tschechische Geschichte in der deutschen Literatur), Praha 1902.

Man kann wohl sagen, daß in ganz Mitteleuropa F. Palacky der erste Politiker war, der das österreichische Problem auf eine höhere Ebene gebracht hat und statt des Zusammenlebens politisch rechtloser ethnischer Einheiten unter der absolutistischen Herrschaft des Kaisers das freiwillige Zusammenleben gleichberechtigter und eigenständiger Völker in einer gemeinsamen Föderation forderte. Heute, mit den Erfahrungen aus zwei Weltkriegen und den nachfolgenden gesellschaftlichen Umstürzen, ist Palackys Bemühen, das Nationalitätenproblem von einer höheren Warte aus und unter Berücksichtigung der Interessen aller Völker Mitteleuropas zu lösen, aktueller denn je. Seine „frühe Vision von Mitteleuropa“ — so der Untertitel einer vor kurzem herausgegebenen Monographie G. J. Moravas² über diesen Historiker und politischen Denker des 19. Jahrhunderts — stimuliert auch unsere heutigen Denkansätze.

In diesem Sinne wenden wir uns heute erneut Franz Werfel zu, der, 90 Jahre nach Palacky — obwohl Nichttscheche, jedoch tschechoslowakischer Staatsbürger und auch er wieder Auge in Auge mit neuen Anzeichen deutscher Expansivität — die folgenden Worte schrieb: „Wir wissen sehr genau, daß die Weltgeschichte ein Premientheater ist, auf dem keine Reprisen gespielt werden. Demnach kann auch eine Wiederholung des Stückes österreichisch-ungarische Monarchie in seiner vergangenen Form nicht stattfinden. Anders aber verhält es sich mit dem geographischen und ethnischen Fundus der Weltbühne. Er ist beschränkt und vorbestimmt. Mag auch das neue Drama auf dem alten Boden nicht dasselbe sein, so wird es in seinen Variationen doch immer unter demselben Gesetze stehen wie das frühere...Die Entstehung dieses ersehnten Abendlandes wird jedoch nur dann in Frage gestellt sein, wenn die führenden Männer der Welt nach Niederwerfung des Faschismus das geographisch-geschichtliche Gesetz Mitteleuropas immer noch nicht verstehen sollten.“³

Es war nicht das erste Mal, und es war auch kein Zufall, daß und auf welche Weise sich Werfel zu dieser Frage äußerte; vielmehr geht es hier um eine Konsequenz, um eine organische, gesetzmäßige Bestätigung eines lebenslangen Suchens und Erfahrens. Auf diesen Zug in Werfels Leben und Schaffen wollen wir uns heute konzentrieren, denn erst jetzt sind die notwendigen Unterlagen und damit die Voraussetzungen vorhanden, um offen und adäquat die beiden Grundfragen der tschechischen Geschichtsschreibung zu beurteilen. Man beginnt, die Haltung zur Donaumonarchie und zum Gedanken Mitteleuropas ebenso neu zu bewerten wie die Bedeutung des deutschen Elements in der tschechischen Geschichte. Indem durch diese Untersuchungen neue Aspekte erschlossen werden, erscheinen auch jene Standpunkte in einem veränderten

² G. J. Morava - Franz Palacky: Eine frühe Vision von Mitteleuropa, Wien 1990.

³ Franz Werfel: Les deux Allemagnes. Ein Beitrag zu einer tragischen Diskussion, in: Das neue Tagebuch, Paris 16.9.1939.

Licht, die Werfel diesbezüglich einnahm — und es ergibt sich somit die Notwendigkeit, unsere früheren Urteile zu diesen Themen zu überdenken.

Worfels Vorstellung einer möglichen Neugestaltung der Welt nach dem Ende des zweiten Weltkriegs, erstmals bereits formuliert in der Betrachtung vom 16. September 1939, aus der wir zitiert haben, hängt wesentlich mit dem zentralen Problem seines Lebens und Schaffens zusammen. Dieses — darin sind wir uns wohl einig — besteht in der Suche nach der Identität, einer Suche, die sich bei Werfel überwiegend als Suche nach einem Zuhause-Sein offenbart. Es geht hier nicht so sehr um eine feste Einordnung in eine nationale Gemeinschaft, das heißt um die Frage der Nation im Sinne der deutschen Romantik (Blut, Sprache, später: Rasse). Werfel erlebt vielmehr sein Heim, sein Heimatland als ein territoriales Phänomen. Und das ist typisch für die kleinen Völker Mitteleuropas.

In unserer Kulturgeschichte, und ich denke dabei an den Anteil sowohl der Tschechen als auch der Deutschböhmen, nimmt dieses Problem eine wichtige Stellung ein. Schließlich beantworten auch die Worte der tschechoslowakischen Staatshymne die Frage nach dem Heimatland, wenn es dort heißt: „Wo ist mein Heim, mein Heimatland?“ Sie beantworten sie mit dem Bild der Landschaft. Das Land, zumal das Geburtsland, hat hier eine territoriale und damit auch eine psychologische Dimension — wir bewegen uns weiterhin auf der Ebene der Poetik des Raumes.

Auf eine gewisse Weise ist Kafkas Thema des »geschlossenen Raumes« ebenfalls eine Antwort auf die Frage der Heimatsuche. Kafkas »geschlossener Raum« entspricht der geographisch-topographischen Lage Prags und Böhmens im besonderen, aber gleichzeitig auch der von Mitteleuropa. Werfel sucht etwas anderes. Für ihn ist der Bann der Landschaft das Entscheidende, jener Landschaft und jener Leute, die seine Kindheit und Jugend geprägt haben. In diesem Territorium, das heißt an dem Ort, der in einem gewissen Sinne einen Mikro-Kosmos darstellt, ist er in seinem Bewußtsein verwurzelt. Wohin er später auch kommt, bestimmen doch die Erinnerungen an diesen einen Ort unbewußt alle neuen Erfahrungen mit.

Reminiszenzen erwachen ungewollt in seinem Unterbewußtsein, sie dringen in bemerkenswerter Klarheit bis in die Gedichte des Schwerkranken ein, der mit seinem Leben abrechnet und erkennt, wie sehr seine grundlegenden Lebenserfahrungen und Begriffe durch den Ort der Geburt und Kindheit geprägt sind, so etwa der Frühling, der ihm in der Verkörperung einer Prager Schauspielerin erscheint, oder der Winter, der durch die Gestalt des Prager Schneiders Mrázek (dt. 'Frost') ausgedrückt wird.⁴

⁴ Sechs Setterime zu Ehren des Frühlings Neunzehnhundertfünf. Ballade vom Winterfrost. - Beide Gedichte in: Gedichte. Aus den Jahren 1908-1945.

(Erinnerungen, immer wieder Erinnerungen. In seinem letzten Roman gesteht Werfel ja, daß es vor allem seine Kindheits- und Jugenderlebnisse waren, die sein ganzes Leben beeinflusst und gelenkt und auch seine Auffassung von Volk und Heimat geprägt haben.)

Auch in neuen Träumen tauchen — ganz von selbst — die Orte des ursprünglichen Träumens auf. Der Topos ist in den Menschen physisch eingeschrieben, für immer trägt er das Funktionsdiagramm des ihn bestimmenden Ortes in sich.

Diese Art des Heimerlebens (mit der territorialen und psychologischen Dimension) bestimmt die grundlegenden Haltungen des Menschen und des Bürgers Werfel in weit größerem Maße als theoretische Überlegungen und wissenschaftliche Analysen. Von daher kommt auch seine Fähigkeit, mit einem besonderen Feingefühl das Problem der tschechisch-deutschen Koexistenz in Böhmen zu begreifen. Die von ihm unternommenen Bemühungen für gegenseitiges Verständnis und Näherrücken waren in seiner Zeit alles andere als selbstverständlich oder problemlos. Dessen werden wir uns bewußt, wenn wir uns einige der neuen Erkenntnisse und Zusammenhänge vergegenwärtigen:

Was erlebte Werfel in seinem Land? Bis zum Ausbruch des 1. Weltkriegs leidenschaftliche Konfrontationen zwischen Tschechen und Deutschböhmen im Landtag. Die Tschechen versuchten der Auflösung der historischen böhmischen Länder entgegenzuwirken und verfolgten das Ziel der Erweiterung des österreichisch-ungarischen Dualismus in einen österreichisch-ungarisch-tschechischen Trialismus; wie später bekannt wurde, befaßte sich der Thronfolger Franz Ferdinand vor dem Ausbruch des 1. Weltkrieges in der Tat mit diesem Gedanken einer trialistischen Gestaltung des Reiches. Ich erwähne solche Details, die bei uns lange Zeit nicht ganz offen und vor allem nicht objektiv genug diskutiert werden konnten, weil sie für die Beurteilung von Werfels öffentliche Angelegenheiten betreffenden Auffassungen und Stellungnahmen von großer Wichtigkeit sind. Erlauben Sie mir deshalb, in diesem historischen Exkurs noch etwas weiterzugehen.

Als Schüler erlebte Werfel in Prag, wie die deutschen Studenten (1898) mit dem Wahlspruch „Los von Prag“ die Verlegung der deutschen Universität in eine große Stadt im deutschen Teil Böhmens forderten. Es war dies die Zeit der großen Polarisierung der Nationalitäten. Es war die Zeit, in der die tschechischen Journalisten nicht über das Auftreten Carusos am Prager Deutschen Theater und die deutschen nicht über die Auftritte der weltberühmten Ema Destinová am tschechischen Nationaltheater berichteten.

In dieser Zeit des gegenseitigen Totschweigens schreibt Franz Werfel: „In ihrem intimen Theater führen die Tschechen...Wedekinds Lulu auf...“⁵ Abgesehen vom - übrigens bemerkenswerten — Inhalt dieses Artikels ist allein schon das Faktum, daß der junge Werfel hier über Tschechisches berichtet, eine Tat gegen den Strom.

In der Zeit des Krieges dann, als sich im tschechischen Auslandswiderstand die Konzeption des Nationalstaates mit einem staatsbildenden Volk und nationalen Minderheiten gegenüber dem polyethnischen Staat nach dem Vorbild der Schweiz durchsetzte (wodurch aus der bisher staatsbildenden deutschen Nationalität die Deutschen in der Republik zu einer Minderheit werden sollten, wogegen sie sich wehrten, Deutschböhmen als selbständig und kurz darauf zur autonomen Provinz Deutschösterreichs erklärten) - in dieser Zeit prägte Werfel das für ihn programmatische Wort „conational“⁶ was viel mehr bedeutet als bloß international, da es eine aktive Teilnahme voraussetzt.

Dank seiner spezifischen Bindung an das Territorium der Heimat sieht Werfel die deutsch-tschechische Frage bei uns in mancher Hinsicht besser, als wir es bisher zuerkennen durften. Unsere Historiker haben eben erst damit angefangen (bis vor kurzem nur im Samisdat), eine neue historische Optik anzudeuten und anzunehmen, in welcher die deutsche Minderheit als wichtige Komponente sowohl des mitteleuropäischen Raumes als auch des deutschen Volkes erscheint. Daraus geht weiter hervor, daß die Deutschböhmen als solche, ohne daß sie sich vorher den Böhmen oder den Deutschen zuordnen mußten, einen eigenständigen Anteil an der Geschichte haben.

Auch wenn Werfels Verständnis der deutsch-böhmischen Wechselseitigkeit teilweise zeitbedingt auch hie und da widersprüchlich und den tschechischen Charakter idealisierend erscheint, stimmen seine grundsätzlichen Komponenten mit der Realität, wie wir sie heute erkennen, überein. Es scheint, daß er begriffen hat, was Palacky meinte, als er den Sinn der tschechischen Geschichte in der Interaktion und der Rivalität der Tschechen mit den Deutschböhmen suchte. Vieles von dem, was Werfel von der tschechischen Seite bisher vorgeworfen wurde, erscheint im Lichte der neuen Erkenntnisse im Gegenteil meistens berechtigt.⁷ Anhand von vielen Beispielen (die ausführlich

⁵ Franz Werfel: Glosse zu einer Wedekind-Feier. Prager Tagblatt 18.4.1914.

⁶ F. Werfel: Vorrede zu den "Schlesischen Liedern" der Petr Bezruc, Leipzig 1916.

⁷ So zum Beispiel sein Differenzieren zwischen dem zeitgenössischen politischen Empfinden der Sudetendeutschen und ihren Ansprüchen einerseits und dem tausendjährigen Zusammenleben beider Völker, der Böhmen und der Deutschböhmen, andererseits. Einem Zusammenleben übrigens, das einem Kampf gleichkam, der jedoch niemanden erniedrigte, niemandem Schaden zufügte und den Werfel als „aggressive Form der fruchtbaren Symbiose“ wahrnimmt (Franz Werfel: Die kulturelle Einheit Böhmens, in: Pariser Tageszeitung 25./26.9.1938). Es ist deshalb kein Widerspruch, wie ihm das vorgehalten wurde, wenn er in der erwähnten Studie die Art der Sudetendeutschen, ihre politischen Forderungen zu begründen, verurteilt und gleichzeitig sowohl F. Palacky und T. G. Masaryk als auch B. Bolzano und S. Freud, sowohl B. Smetana und A. Dvorák als auch G. Mahler in das gemeinsame tschechisch-deutsche kulturelle Vermächtnis hinein nimmt. Er ahnt, daß die eigentliche Trennungsli-

zu behandeln hier nicht der Ort ist) dürfen wir sagen: Dieser in Fragen des öffentlichen Lebens eher für naiv gehaltene Mensch hat in vielen Bereichen einen beachtlichen Sinn für die Realität an den Tag gelegt — wohl darum, weil er sie, mehr als durchdacht und analysiert, erlebt und empfunden hatte.

Und das schon in seiner Jugend, als er 1914 forderte, „das wirkliche, tiefere Leben vom Zwang unwirklicher, politischer Bekenntnisse“⁸ zu unterscheiden. Damit hat er der Wirklichkeit Ausdruck verliehen, wie sie in seiner Zeit wirklich war, als neben der »hohen« Politik mit ihrer ideologischen Unversöhnlichkeit Tschechen und Deutschböhmen tagtäglich neben- und miteinander lebten, sich bewußt oder unbewußt beeinflussten und gegenseitig anpaßten. Werfel selbst war ein Modelfall für diese Beziehung, in gewissem Sinne jenem Prager Philosophen, B. Bolzano nicht unähnlich, auf den er sich berufen hat: auch er erblickt in einer deutsch-tschechischen Überbrückung seine Berufung. Und es geht noch weiter.

Jenes Überschreiten von Grenzen, wie wir es eingangs als potentielle Qualität eines geschlossenen Raumes erwähnt haben, entwickelt sich bei Werfel weiter. Der Raum des Zuhauses bekommt mit der Zeit immer größere Ausmaße — nach dem Kinderzimmer, nach dem Stadtpark, nach der Stadt, nach dem Land, das Land der Mitte ist („O Land der Mitte, Zweivölkerland, Dreivölkerland, Böhmerland“ schreibt er in *Barbara oder Die Frömmigkeit*), ist es — Mitteleuropa.

nie in Böhmen anders verläuft als zwischen den Tschechen und den Deutschböhmen. Er erlebte das in seiner Zeit allzu deutlich. Der Antagonismus der Deutschen aus dem tschechischen Landesinneren und der Deutschen aus dem Grenzgebiet nahm nie dagewesene Ausmaße an, die Fronten verhärten sich. J. Mühlberger, gebürtig aus Trautenau im Grenzgebiet und Mitherausgeber der sudetendeutschen Zeitschrift »Witiko«, schrieb dazu: „Der Kampf richtete sich nicht nur gegen die andere Nation, sondern innerhalb der eigenen Nation gegen die, welche nicht völkisch genug dachten und schrieben...“ (In: M. Pazi: Josef Mühlbergers Beziehung zu Max Brod und dem »Prager Kreis«, in: Josef Mühlberger, hrsg. v. Peter Becher, München 1989).

Wenn im Grenzgebiet Rilke sich einer Welle von Anfeindungen ausgesetzt sah, weil er im Jahre 1918 einen tschechoslowakischen Paß beantragt hatte, geschah dies zehn Jahre später in ähnlichem Maße Franz Werfel, weil er den tschechoslowakischen Staatspreis für seine künstlerische Tätigkeit im Zeitraum vom 20.10.1918 bis zum 31.7.1927 zugesprochen bekam. Auf den Seiten des erwähnten Periodikums wurde sogar die Zusammensetzung des Preisgerichts angezweifelt, das „wie ein Hohn auf die Deutschen“ wirken muß, da „ein so einseitig aus dem Prager, jüdisch bestimmten Milieu heraus ernanntes Preisgericht auch nur eine einseitige Entscheidung treffen könne“ (in: M. Pazi, op. cit.).

Die politischen und nationalen Gegensätze nahmen in den dreißiger Jahren gerade in den Grenzgebieten merklich zu, das Scheitern jener Sudetendeutschen, die sich in den vorangegangenen Jahren bemüht hatten, trotz des wachsenden Einflusses des Nationalsozialismus hier einen rein ästhetischen Lebenskreis zu erhalten, wurde offensichtlich. Die separatistischen Tendenzen kamen in einem solchen Ausmaß zum ersten Mal zum Ausbruch. Auch in dieser Hinsicht hat Werfel recht, wenn er (in der Pariser Tageszeitung vom 25./26.9.1938) konstatiert: „Nie im Verlaufe ihrer ganzen Geschichte haben die böhmischen Deutschen separatistische Neigungen gezeigt“. „Nicht einmal während der hussitischen Revolution“, führt er seinen Gedanken weiter, „dachten sie daran, die einzigartige Einheit ihres Heimatlandes zu zerreißen und sich irgendwelchen sächsischen und bayrischen Dynastien anzuschließen“. Auch das entspricht den historischen Tatsachen. Das Pathos der hussitischen Revolution war in der Tat nicht national, sondern religiös-ethisch.

⁸ Franz Werfel: Glosse zu einer Wedekind-Feier, op. cit.

Als ein Mensch, der inmitten der ethnischen Vielfalt aufwuchs, hat Werfel ein feineres Empfinden für die Spezifika nationaler Gruppen als andere, und ist auch weniger geneigt, sich restlos mit einer von ihnen zu identifizieren. Er empfindet ein inneres Bedürfnis, zu vergleichen, Beziehungen herzustellen zu jenem Anderen, wobei das Andere die Fähigkeit zur Toleranz entwickelt. Wenn zwei oder mehr kulturelle Strömungen im gleichen Raum nebeneinander existieren, was ist dann natürlicher, als daß sie sich gegenseitig konfrontieren, ergänzen, sich in einem ständigen Spannungsverhältnis befinden, das voll von Impulsen ist. Und was ist natürlicher als die Vermittlertätigkeit eben jener, die beide Seiten kennen? Hier findet sich der geeignete Boden für Brücken der mitteleuropäischen Kultur. Vermittler — das ist eine Kategorie, die typisch ist für das Mitteleuropäertum.

Die Art der Vermittlung kann verschiedene Formen annehmen. Was Werfel betrifft, so praktiziert er sein Mitteleuropäertum durch die verschiedensten Mittel. Durch Informationen, Übersetzungen, Einführungen; durch Aufsätze, Essays und öffentliches Auftreten; künstlerisch gestaltet. Ich denke hier nicht etwa nur an Bearbeitungen tschechischer Stoffe (beginnend mit dem Gedicht aus dem Jahre 1908 — *Die Gärten der Stadt Prag* — bis zu den Reminiszenzen in *Der Stern der Ungeborenen*); ich denke auch nicht nur an einzelne Ortschaften (Prag, Hustopeč, Příbram) oder Namen (Barbara, ihr Neffe Franta, Pepíček, Herr Wávra, Klíma, der bereits erwähnte Prager Schneider Mrázek, ein gewisser Janoušek aus Trentschin usw.) Es geht nicht um Einzelheiten, sondern darum, wie Werfel Böhmen als integralen Teil Mitteleuropas empfindet; um seine Gesamthaltung; um die Art und Weise seines Lebens und Fühlens; um seine Verhaltensmuster, die die eines typischen Menschen der Mitte sind, der gewissermaßen eine Personifikation der mitteleuropäischen Tendenz zur liberalen Sicht darstellt. Dadurch ist er für uns heute aufschlußreicher denn je.

Von ihm können wir lernen, wie wir den momentan wachsenden nationalistischen Tendenzen aus der Position des europäischen Universalismus heraus die Stirn bieten können. Fünfzig Jahre nach seiner Äußerung über die mögliche Gestaltung Europas erscheint Mitteleuropa als ein mögliches, ja als ein aktuelles Programm. Es erweist sich als wünschenswert, das gemeinsame Erbe zu überprüfen, sich der gemeinsamen Lebens- und Denkmuster bewußt zu werden und sie zu pflegen.

Sie sind auch heute noch genau so wahrnehmbar gegenwärtig, wie sie es vor einem halben Jahrhundert waren, als sie einen so kritischen Betrachter der Epoche von Österreich-Ungarn, wie es K. Čapek war, Schriftsteller und Freund des Präsidenten Masaryk, zu einem gewissen weltanschaulichen Konsens gebracht haben. Als Čapek im

Jahre 1932 „Auf den Spuren des Doppeladlers“ durch die Länder Mitteleuropas reiste, bemerkte er: „Eigentlich war es eine große Konzeption“, die diese Monarchen verspielt haben, „eine große Tatsache — und eine große Möglichkeit“. Und es knüpfen sich bei ihm Gedanken an eine mögliche föderative Gestaltung an, denn „in Ländern, die einst durch ein Regime, wenn auch ein schlechtes, zusammengebracht wurden, findet man auch nach Jahrhunderten gemeinsame geistige Merkmale“.

Das, was wir gemeinsam haben, ist sicherlich ein Ergebnis der Interaktion verschiedener kultureller Traditionen. Und je größer die Durchlässigkeit ist, desto reicher werden die Varianten, desto mächtiger die schöpferische Kreativität. Dies erläuterte anschaulich auch Bartók Béla in seinen im Jahre 1942 entstandenen Essays¹⁰, wo er — über die Fruchtbarkeit gegenseitiger Beeinflussung sprechend, wie er sie bei seinen Studien der Volksmusik festgestellt hatte — sogar zu der Metapher vom „Segen der Rassenunreinheit“ greift.

Nach der Sterilität der zentralistischen Nachkriegsepoche in Mittel- und Osteuropa ist die Rückbesinnung auf die Vielfalt tatsächlich mehr als angezeigt, und viele der zeitgenössischen großen Mitteleuropäer legen uns dies auch ans Herz. Etwa der tschechische, in Frankreich lebende Schriftsteller Milan Kundera, der das Prinzip des europäischen Geistes als das Bemühen um größtmögliche Vielfalt auf kleinstmöglichem Raum definiert. Oder aber der unlängst in Wien verstorbene Ungar György Sebestyén, jene, wie gesagt wurde, „Kristallisationsgestalt der mitteleuropäischen Begegnung“.¹¹ Er hat Worte geschrieben, die auf eine ganz besondere Weise kleine Völker ansprechen. Etwa: „Für Menschen eines kleinen Landes sind alle Grenzen nahe.“ Oder: „In Wirklichkeit ist die Grenze keine Linie der Trennung, sondern ein Landstrich der Begegnung.“¹²

Wie hat es seinerzeit Werfel gesagt? Er sprach davon, daß die Weltgeschichte ein Premierentheater sei, auf dem keine Reprisen gespielt werden. György Sebestyén drückt es (in seiner Studie »Österreich — kleines Welttheater im Donaauraum«) auf diese Weise aus: „Es scheint so, als könnte das alte Stück im Donaauraum allmählich abgesetzt werden, als käme es zu einer großen Demaskierung oder zu einer neuen Maskierung mit neu verteilten Rollen. Nicht nur Erinnerungen an das alte Reich Österreich-Ungarn haben in den letzten Jahren jene geistige Strömung hervorgebracht, die darauf drängt, eine neue Form der regionalen Zusammenarbeit zu entwickeln, eine

⁹ Karel Čapek: Po stopách dvouhlavého orla, in: Obrázky z Holandska (=Bilder aus Holland), Praha 1932.

¹⁰ Bartók Béla: Essays, London 1976.

¹¹ Alois Mock: György Sebestyén: Humanist, Patriot, Mitteleuropäer, in: G. Sebestyén. Notizen eines Mitteleuropäers, Wien 1990.

¹² G. Sebestyén, op. cit.

neue Art des Zusammenlebens zu versuchen. Es ist die Wirklichkeit des ausgehenden Jahrhunderts, des beginnenden Jahrtausends, die fürwahr wie frischer Wind auf die Bühne einbricht.“¹³

Ein neues fin de siècle also, eine neue Dämmerung. Diesmal allerdings nicht nur die Dämmerung „einer Welt“, wie Franz Werfel in seiner Geschichtensammlung schreibt, sondern die Dämmerung der Welt, wenn wir an die uns allen gemeinsame Umwelt denken. In dieser unserer Situation ist die Rückbesinnung auf Gemeinsamkeiten, auf Vergangenes, der am meisten angebrachte Weg der Erneuerung. Und wir, die kleinen Staaten Europas, können darin der Welt etwas bieten — mit unserer genetisch kodierten Erfahrung, wie fruchtbar die Einheit in der Vielfalt sein kann. Das fand bereits K. Čapek in seiner Reisebetrachtung: „Es wird wohl kein Adler sein, sondern etwas viel Geistigeres und viel Realeres zugleich, was uns allen zum gemeinsamen Wahrzeichen werden wird. Es beginnt schon zu gären und da sollte es uns ein Ansporn sein, daß wir darin ein historisches Training gewissermaßen bereits hinter uns haben. Wir können ja sagen: Laßt uns nur machen, denn beinahe 1000 Jahre sind wir darin schon bewandert. Wir sind es schon gewöhnt, in leidlicher Völkergemeinschaft zu leben, auch wenn es uns nicht immer gut bekam. Vielleicht liegt gerade darin etwas von unserer Mission.“¹⁴

Und wenn wir uns heute besorgt fragen, ob wir — um überhaupt zu überleben, im Interesse der Einigung — unsere eigene Identität als Volk, als Individuum werden aufgeben müssen, wenden wir uns für die Antwort nochmals Werfel zu. In seiner tiefdringenden Betrachtung über die Dämmerung des österreichischen Reiches, die die Geschichtensammlung *Aus der Dämmerung einer Welt* einleitet, zeigt Werfel auf, daß es gerade der Verlust der Identität und der Einzigartigkeit, daß es die Flucht in die Unpersönlichkeit war, von der man sich für den Staat die Legitimierung seiner Autorität erhoffte, die zum eigentlichen Anlaß des Niederganges wurde. Werfels Devise heißt dagegen: höhere, universale Identität. Wenn wir also abschließend nochmals auf die zentrale Frage zurückkommen, die Werfels Leben und Schaffen geprägt hat, und die durch den Raum, in den er hineingeboren wurde, sowie durch den Charakter und die Art seines Bezugs zu diesem Raum definiert ist, so sehen wir: Seine Suche nach Identität führt zur Forderung, sich auf einen höheren Grad der Identität hin zu orientieren, auf einen Grad, der nicht dem Gedanken im Wege steht „ut omnes unum sint“ (damit alle eins werden), sondern im Gegenteil eine unabdingbare Voraussetzung ist für das Erreichen einer höheren Form der Einheit.

¹³ G. Sebestyén, op. cit.

¹⁴ Karel Čapek: Po stopách dvouhlavého orla, op. cit.

Die Strukturierung von Werfels Theater

Michel Reffet

„Bewundert viel und viel gescholten, gehört der Prager Franz Werfel zu jenen deutschen Dichtern unseres Jahrhunderts, die den Literaturhistorikern das Leben sauer machen. Denn sein riesiges und freilich auch sehr ungleiches Werk ist — in des Wortes doppelter Bedeutung — nicht übersehbar. Er sprengt alle Rahmen, seine vielen Romane und Erzählungen, Gedichte und poetischen Skizzen, Dramen und szenischen Fragmente, Essays und Vorträge, Nachdichtungen und Bearbeitungen lassen sich auf keinen gemeinsamen Nenner bringen.“¹ Dieses Fazit Marcel Reich-Ranickis scheint besonders für Werfels Theater zu gelten, denn die bisherige Forschung mied jede Gruppierung seiner Stücke. Man ließ es bei Einzelanalysen bewenden. Wenn von Einheitlichkeit überhaupt die Rede war, so nur, um etwaige Querverbindungen zwischen dem Inhalt der Stücke und dem einiger Werke der anderen Gattungen aufzuzeigen.² Nur die drei historischen Dramen der zwanziger Jahre wurden in einer neueren Studie unter ein Dach gebracht.³

Ganz besonders den frühen Dramen wurde jede Eigenständigkeit abgesprochen, weil sie zeitlich und thematisch mit der Lyrik allzu sehr verwoben schienen.⁴

Bis 1920 wurden nur vier Stücke abgeschlossen, darunter *Die Troerinnen*, die ja keine Eigenschöpfung Werfels sind. Dieses Stück wurde auch als einziges in Repertoire aufgenommen. *Der Besuch aus dem Elysium* gelangte fünfmal zur Aufführung, *Die*

¹ Marcel Reich-Ranicki: Franz Werfel und S.L. Jacobowsky in M.R.R.: Die Ungeliebten. Sieben Emigranten, München, Piper, 1968, S.13. (Zuerst im Programm der Hamburger Oper anlässlich der Aufführung von Jacobowsky und der Oberst 1968. Dass. in M.R.R.: Nachprüfung. Aufsätze über deutsche Schriftsteller von gestern, München, Piper, 1977, S.189-194.).

² Die wichtigsten Studien zu Werfels Theater: E. Adams/U. Kuhlmann: Perspektiven über Werfels dramatisches Schaffen in: Views and Reviews of German Modern Literature. Festschrift für A. Klarmann, München 1974, S.195-212; M. Arnold: Franz Werfel. Des Dichters Welt und Weg zwischen Lyrik und Drama 1910-1930, Diss., gedruckte Fassung: Lyrisches Dasein und Erfahrung der Zeit im Frühwerk Franz Werfels, Altdorf, Huber, 1961; R. Broch: Die Dramen Franz Werfels, Diss. Wien 1935; E. Hunna: Die Dramen von Franz Werfel, Diss. Wien 1948; Hanuš Karlach: Werfels Kampf um das Drama. Des Dichters theatralische Anfänge, Dipl. Prag 1963; H. Meister: Franz Werfels Dramen und ihre Inszenierungen auf der deutschsprachigen Bühne, Diss. Köln 1964; H. Rück: Franz Werfel als Dramatiker, Diss. Marburg 1965; H. Vogelsang: Der Dramatiker Werfel in: 136. Jahresbericht des Schottengymnasiums, Wien 1961, S.52-65; P. Wimmer: Franz Werfels dramatische Sendung, Wien, Bergland Verlag, 1973, S.203.

³ J. D. A. Warren: Werfel's Historical Dramas in: Lothar Huber (hrsg.) Franz Werfel. An Austrian Poet Reassessed, Oxford, Berg Publishers, 1989, S.153-173.

⁴ Martin Arnold op. cit. (gedr. Fassung) S.38 u. 40; Helmut Thomke: Hymnische Dichtung im Expressionismus. Studien zum Werk E. Stadlers und Franz Werfels, München, Francke Verlag, 1971, S.287.

Mittagsgöttin nur einmal. Genauso wie *Die Versuchung* und die sieben Fragmente von 1913 bis 1923 blieben diese Stücke nur noch Lesedramen.⁵

Hier möchte ich mit der hergebrachten Vorstellung eines Schwankens zwischen Lyrik und Drama bei Werfel aufräumen. Schon damals sind doch die Gattungen durch feste Merkmale voneinander getrennt. Werfel ist ein wortgewaltiger Lyriker; um das Drama muß er »kämpfen«, wie Hanuš Karlach es im Titel seiner Dissertation treffsicher ausgedrückt hat.⁶

Worfels Kampf um das Drama fängt mit seinen Kinderspielen an.⁷ Es geht weiter mit den Gedichten aus dem *Weltfreund*, wo »die Instanz« auf die Spaltung zwischen Leib und Geist pocht, die Selbstfindung des lyrischen Ich also verhindern will: „Ich! Will! Mein! Stück!“⁸ Es ist verlockend, reflexiv zu bleiben, ein Schauspieler seiner selbst, auf der Bühne „Rache, Liebe, Mord und Schuld!“ zu rufen, statt sich lyrisch aufzulösen.⁹ Übrigens ist die vor dem Spiegel geübte Theatralik eine willkommene Entspannung der Aggressivität.¹⁰ Die dramatische Haltung drängt dann nach Erfüllung durch Einführung von Chören und Dialogen in die Lyrik. *Wir sind* endet mit dem kleinen Drama *Das Opfer*. *Die Mittagsgöttin* erschien zuerst als zweiter Teil vom *Gerichtstag*. Trotzdem weiß Werfel ziemlich genau, wann die Gattungen auseinandergekoppelt werden müssen. *Das Opfer* bleibt in *Wir sind*, *Die Mittagsgöttin* erschien bald selbständig. Dieses Stück ist auseinandergerissen zwischen den Lyriksammlungen *Der Gerichtstag* und *Beschwörungen* (von 1923). Die männliche Gestalt Laurentin gehört zum *Gerichtstag*, wo er schon auftritt; Mara ist eine mächtige Frauengestalt wie das weibliche Ideal aus den *Beschwörungen*. Die hinreichende Charakterisierung dieser zwei Hauptgestalten in *Die Mittagsgöttin* hebt schon dieses Stück klar aus dem lyrischen Komplex heraus.

Die Eigenständigkeit der Stücke dieser Periode geht jedoch noch weiter. Sie unterscheiden sich von den Gedichten durch zwei Grundmotive: die Liebe und die Politik. Vor den *Beschwörungen* ist das Motiv Liebe mehr als dünn gestreut in Worfels Lyrik. Rilke fiel diese Lücke auf, denn er hoffte nach der Lektüre von drei Liebessonnetten von Dante, die Werfel übersetzt und dem Band *Einander* einverleibt hatte, daß dies nur

⁵ Worfels Dramen und Fragmente befinden sich alle in Franz Werfel: *Die Dramen*, Frankfurt a.M., S. Fischer, 1959, 2 Bde. Im Text wird aus diesen Bänden zitiert als I und II, von den Seitenzahlen gefolgt.

⁶ Op. cit.

⁷ S. Tagebuchauszüge in Franz Werfel: *Zwischen oben und unten. Prosa. Tagebücher. Aphorismen. Literarische Nachträge*, München, Langen-Müller, 1975, S.693-694. Der Band wird im folgenden als OU mit Seitenzahlen zitiert.

⁸ Franz Werfel: *Das lyrische Werk*, Frankfurt a.M., S. Fischer, 1967, S.37-38.

⁹ ebd., S.38.

¹⁰ ebd., S.56.

ein Anfang sei und daß Werfel sich entschließen möge, endlich eigene Liebesgedichte zu schreiben.¹¹ Dafür ist die Liebe zwischen Mann und Frau in den frühen Stücken allgegenwärtig. Unter den verschollenen Jugenddramen gab es drei Titelheldinnen — die eine war sogar Aphrodite (II, S.518). Unter den Dramenplänen gab es eine *Therese* und eine *Semiramis* (ibid.). Für die Bearbeitung von Opern Verdis wählte Werfel auch die drei, in denen Liebe Zentralthema ist: *Die Macht des Schicksals*, *Simone Boccanegra*, *Don Carlos* (II, S.519). In den Fragmenten vor 1920 bildet nur *Klingsohr* eine Ausnahme von dieser Thematik.

In all den Stücken und Fragmenten ist die Liebe bei den männlichen Gestalten idealistisch. Vereinigung hieße Entzauberung, Sinnlichkeit ist gleichbedeutend mit Herrschsucht. Dafür wissen die Frauen die männliche Begierde auszunutzen, um die Herrschaft der Männer zu ruinieren, so Esther im nach ihr genannten Fragment, so Gertrud in *Stockleinen*, so Cassandra und Helene in *Die Troerinnen*. Die Frau kann sich aber freiwillig dem Manne hingeben, wie Mara, die »Mittagsgöttin«. Sie tut es jedoch nicht aus Sinnlichkeit, sondern um ein Kind zu bekommen. Zugleich ist diese Erfüllung für Laurentin eine Neugeburt. Desgleichen verwechselt Marie im Fragment *Der Aufruhr der Toten* Geliebten und Kind (II, S.478-479). Es bedeutet, daß die Frau Geliebte und Mutter zugleich ist. Schlechte Frauen sind die, welche die Zeugung verweigern, wie Helene, oder die lieblosen Mütter, wie die des Quis (*Das Leben des Menschen*) und des *Stockleinen*. Vaterschaft bleibt ganz aus. Ein Vater sagt zu der Mutter „deine Tochter“, wenn er vom gemeinsamen Kind spricht (II, S.475). Nur in einem Fall ist ein Vater halbwegs sympathisch, ist aber eine Randerscheinung (*Das Leben des Menschen*). Laurentin freut sich zwar auf seine Vaterschaft, muß aber zurückbleiben, während Mara mit dem Kind davonzieht:

Mara: Nicht liebt der Mann,
Nicht bleibt der Mann,
Denn Mann ist Zeit (...)
Wir waren Begegnung, Mann!
Mitwanderer sind wir nicht.

Laurentin: O laß mich dienend folgen!
Ist dieses Kind nicht mein?

Mara: Ich zündete ein reines Licht
An deiner trüben Kerze an.
Nun heb ich mich hinweg mit meiner Beute.

(I, S.122).

¹¹ Brief an Kurt Wolff vom 14.12.1913, in: Kurt Wolff. Briefwechsel eines Verlegers 1911-1966, hrsg. von B. Zeller und E. Otten, Frankfurt a. M., H. Scheffler, 1966, S.137.

Auserwähltheit der Mutterschaft und Verachtung der Männer deckt sich mit der Interpretation, die Werfel von Hofmannsthals »Frau ohne Schatten« zu dieser Zeit gab.¹² Die Übermacht der Frauen bei Werfel entspricht auch genau Bachofens Theorie des Matriarchats. Eine Stelle aus der Novelle *Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig* zeigt, daß Werfel Bachofens Mutterrecht vor 1920 gekannt haben muß.¹³ Der Lyrikband *Beschwörungen* zeigt die moralische Überlegenheit der Frauen, die Theateransätze zeigen ihre soziale Überlegenheit. Das Fragment *Euripides oder Über den Krieg* stößt entschieden ins Politische vor: »Der Wert des Lebens scheint mir in dem Schoß der Mütter zu ruhen, die Freiheit im Herzen der Jünglinge. Der gute Staat müßte ein Staat der Mütter und Jünglinge sein.« (II, S.394) Die Zeitgenossen haben die Botschaft empfangen, denn die feministischen Zeitschriften NEUE GENERATION und DIE FRAU brachten engagierte Besprechungen der *Troerinnen*.¹⁴

Der zweite Pol der Theaterproduktion aus dieser Zeit ist die Politik. Im breiten Sinne bestimmt sie den Wechsel von der Lyrik zum Theater. Was die Expressionisten im allgemeinen betrifft, hat Félix Bertaux aufgezeigt, daß ihre Lyrik nur deshalb revolutionär erschien, weil sie sich den Forderungen des Patriotismus entzog, und daß der erwachende Wille zur Handlung die Dichter notwendig zum Drama führen mußte.¹⁵ Im speziellen Fall Werfel hat Paul Fechter auseinandergesetzt, wie die Wandlung vom Lyriker zum Dramatiker einer Verschiebung von moralischen zu politischen Inhalten gleichkam.¹⁶ Gerade das ist in den frühen Stücken schon nachweisbar: In einem Brief an Kurt Wolff versteht Werfels Vater das Fragment *Esther* als ein »politisches« Werk (II, S.514). In *Esther* wie in *Stockleinen* ist der erste Teil der Liebe, der zweite der Politik gewidmet, die Liebe ist in ihren Folgen politisch. Das Leiden der Frauen ist Anlaß zu gesellschaftlicher Anklage, und die ist viel gezielter als in den Gedichten. Lauthals verworfen werden Staatsapparat, Adel, Bürgertum, Bürokratie, Patriotismus, Armee und Polizei, Schule, Kirche und überkommene Moral.

¹² OU, S.656. Franz Werfel wiederholt dieselbe Interpretation in einem Brief an Hofmannsthal vom 18.10.1919, der sich im Freien Deutschen Hochstift in Frankfurt a.M. befindet.

¹³ Es ist eine expressionistisch übersteigerte Verdammung des Patriarchats: »Nicht mehr waren die Knospen und Sprößlinge des Menschengeschlechts Kinder, nicht mehr Kinder der freien Mutter, die verehrt und heilig gehalten, den Samen wählte, der sie befruchten sollte. Die Kinder der Mutter waren zu Söhnen des Vaters geworden (...) Die Patria potestas, die Autorität, ist eine Unnatur, das verderbliche Prinzip an sich (...) gleichwie das Sohntum der Ursprung aller hemmenden Sklaveninstinkte ist, das scheußliche Aas, das in den Grundstein aller historischen Staatenbildung eingemauert wurde.« Franz Werfel: *Gesammelte Werke in Einzelbänden. Die Erzählungen* hrsg. von Knut Beck, Frankfurt a.M., Fischer Taschenbuch Verlag, Erzählungen Fischer, I — Die Schwarze Messe, Bd.9450, 1989, S.258.

¹⁴ A. Brunemann: *Griechische Tragödie in neuem Gewand* in: *Die Frau* 24. Jg.1916, S.210-219. Kurt Hiller: *Die unheilige Hekuba* in: *Die Neue Generation* 12. Jg.1916, S.225-226.

¹⁵ Félix Bertaux: *Panorama de la littérature allemande*, Paris, Kra, 1928, S.248-250.

¹⁶ Paul Fechter: *Das europäische Drama*, Mannheim, Bibliographisches Institut, Bd.3. 1958, S.71.

Die Revolution jedoch bedeutet viel mehr als politischen Umsturz. Sie muß vor allem Sieg des Mitleids sein (II, S.383). Der verlogene Revolutionär Stockleinen wird wütend, wenn er erfährt, daß Gertrud nicht ihn allein, sondern alle ihre Mitmenschen liebt. Er will auch seine »neue Ordnung« mit Hilfe einer »starken Armee« festigen (II, S.455). Solchen Widersprüchen stellen die positiven Helden das Ideal einer gewaltlosen Anarchie entgegen. Kurt Hiller hielt anlässlich der *Troerinnen* Werfel vor, daß Anarchie und Gewaltlosigkeit einander ausschließen.¹⁷ Werfel konterte zwar,¹⁸ ahnte aber wahrscheinlich, daß Idealismus allein machtlos ist, denn im Fragment *Das Leben des Menschen* läßt er eine Gestalt sprechen: „Zu meiner Zeit hat man die Politik im allgemeinen den klaren Köpfen überlassen“ (II, S.411). Mehr konnte er jedoch auf seiner damaligen Entwicklungsstufe nicht dazu sagen, und es blieb das letzte Wort des Fragments. Wie ein französischer Forscher über *Die Troerinnen* formulierte, zögert Werfels Theater bis dahin „zwischen historischer Revolution und metaphysischer Verklärung.“¹⁹

Die Passivität der Gestalten ist schon eine dramatische Schwäche dieser Schaffensperiode. Sie wird dadurch verschärft, daß in der ganzen Reihe dieser Werke die Helden von vornherein, beim Betreten der Bühne, Selbsterkenntnis besitzen, weil sie entweder aus einem hellsichtigen Traum erwachen (*Das Leben des Menschen* heißt ja „Ein Schauspiel in zwölf Träumen“) oder aus der Unterwelt heraufsteigen. Jede echte Krise und interessante Entwicklung wird also ausgeschaltet. Dazu leben viele dieser Stücke von der Phantastik, und die ist zur Zeit des Expressionismus nicht mehr tragbar. Der Kampf um das Drama führt also einstweilig zu Fragmenten und mißlungenen Stücken. Was soll aus dem Dichter werden, wenn auf der Schwelle der zwanziger Jahre das letzte Gedicht von *Gerichtstag Das Licht und das Schweigen* heißt, wenn es noch zu früh ist für den breiten Atem der Epik, und wenn das dramatische Können ausbleibt?

Die zwanziger Jahre zeitigen das Aufblühen von Werfels Theater. Auslöser wird die brandaktuelle Erfahrung der Revolution sein. „Der erste Mensch“, schreibt Emil Staiger, „der auf einen Stein, auf eine Erhöhung gesprungen ist, um einigen Leuten zu-

¹⁷ Auf Kurt Hillers Kritik an der Passivität der Troerinnen in seiner Rezension (s.o.) hatte Werfel mit dem offenen Brief »Die christliche Sendung« reagiert (OU, S.560-575.), in dem er die gewaltlose »neuchristliche« Anarchie vertritt. Darauf antwortete Hiller mit dem Aufsatz »Zur Ergänzung« in *Tätiger Geist*, 2. der Ziel-Jahrbücher, München 1917-1918, S.229-242. Nachdruck in K. Hiller: *Verwirklichung des Geistes im Staat*, Leipzig 1925, S.64-74 und in Paul Pörtner (hrsg.): *Literatur Revolution 1910-1925. Dokumente, Manifeste, Programme*, Neuwied a. Rhein, Luchterhand, 1960-1961, Bd.1, S.418-429. (Beide Nachdrucke unter dem neuen Titel »Nach Thomas Mann: Franz Werfel«).

¹⁸ Mit dem Schlußwort zu »Die christliche Sendung«, das unveröffentlicht blieb (OU, S.576).

¹⁹ Philippe Ivernel: *L'abstraction et l'inflation tragique dans le théâtre expressionniste allemand* in: D. Bablet/J. Jacquot: *L'expressionnisme dans le théâtre européen*. Paris, Editions du CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique), 1971, S.91.

zusprechen, um ihnen zu zeigen, daß er voraus sei, hat schon die Bühne vorbereitet.”²⁰ Im November 1918 in Wien ist Werfel auch auf einen Prellstein gestiegen, um die Menge aufzurufen. Erst dann fand er seinen Weg als Bühnenautor. Seine Theateranfänge wußte er immer selbst zu kritisieren.²¹ Aber er schrieb 1920 an Kurt Wolff: „...ich weiß, daß keiner heute schreibt, der soviel Theater in sich hat wie ich.” (I, S.549-550) Aus dieser Potentialität heraus erwachsen die sechs imposanten Dramen der zwanziger Jahre: *Spiegelmensch*, *Bocksgesang*, *Schweiger*, *Juarez und Maximilian*, *Paulus unter den Juden* und *Das Reich Gottes in Böhmen*. Die Geschlossenheit dieser Produktion ist bisher verkannt worden, denn man wollte ihre Interpretation mit dem überkommenen psychodramatischen Instrumentarium angehen, vermißte dabei jede Gemeinsamkeit in der Situation, in der Charakterzeichnung und in der Führung der Handlung. Die Struktur tritt jedoch klar zutage, wenn man die Stücke durch ein politisches Entschlüsselungsraster betrachtet (und somit dem Autor politische Reifung zutraut!).

Das Grundmotiv Liebe der früheren Versuche verkümmert, wobei sich die Ansätze politischer Gedankenführung voll entfalten. Alle sechs vollendeten Dramen der zwanziger Jahre gehen von einer mächtig ausgemalten politischen Unterdrückung aus. Wenn die Tyrannen auch nicht auftreten, so sind sie doch vielfältig durch ihre Kreaturen und durch ihre treu ergebenen, weil verblendeten, selbstentfremdeten Untertanen vertreten. In jedem Stück kommt Revolution in Gang. Der wahre Konflikt wird indessen nicht zwischen Unterdrückern und Revolutionären ausgetragen, sondern zwischen revolutionären Gegensatzpaaren. Die eine Figur ist jeweils Trägerin der humanen Grundidee der Revolution, die Gegenfigur vertritt die realitätsferne utopische Revolution. Die Strukturierung ist also folgende:

	<u>Unterdrücker</u>	<u>Utopisten</u>	<u>Humane Revolutionäre</u>
<i>Spiegelmensch</i>	Ananthas und seine Monster	Spiegelmensch	Thamal
<i>Bocksgesang</i>	Die Türken und ihre Kollaborateure	Juvan	Der Bocksmensch
<i>Schweiger</i>	Dr. Viereck und der Faschismus	Die Sozialdemokraten	Schweiger
<i>Juarez u. Max.</i>	Franz Josef und die Monarchisten	Maximilian	Juarez
<i>Paulus</i>	Caligula und die Römer	Chanan	Paulus
<i>Reich Gottes</i>	Sigismund und das Konzil	Prokop	Cesarini

²⁰ Emil Staiger: Grundbegriffe der Poetik, Zürich, Atlantis Verlag, 1946; 7. Aufl. 1966, S. 154.

²¹ In Kurt Wolff, op. cit., S. 107, 1915; S. 133, 1919; OU S. 807, 1928.

Man sieht, der Bocksmensch ist nicht das Böse, wie vielfach von der Kritik angenommen. Er ist Zeuge des Elends, hätte Brennpunkt des Mitleids und somit wahrer Revolutionär sein müssen. Statt dessen erhebt ihn das verführte Volk zu einem Idol und macht ihn erst recht monströs. Maximilian ist hier nicht mehr der gute Mensch, sondern der Ich-Besessene. Juarez ist sein Gegengewicht. Dessen totale Ausschaltung von der Bühne soll seine Nüchternheit symbolisieren. Diese Deutung wird von Werfel selbst bestätigt. Nach einer Lesung aus dem Stück in Berlin wurde der Rezensent des sozialistischen *VORWÄRTS* aus der Figur Maximilian nicht schlau und hatte den Autor in Verdacht, dem Habsburger zuviel Sympathie gezollt zu haben. Darauf antwortete Werfel: „Ich bin radikaler Republikaner und war es schon, wie man weiß, zu einer Zeit, wo das offene Bekenntnis Hochverrat hieß. Mein Drama *Juarez* ist Kampf und Triumph jener historischen Logik, deren Form »Republik« heißt, ebenso wie es tragischer Untergang des anderen Prinzips ist. Daß aber ihr Berichterstatter mich so sehr mißverstehen konnte, macht mich stolz. Er beweist mir, daß ich ein wesentliches Gesetz tragischer Kunst erfüllt habe: Gerechtigkeit.“²²

Leider wurde diese Richtigstellung in Werfels Essay-Band nicht aufgenommen. Anders als in den früheren Dramen treibt Werfel hier tatsächlich keine Schwarz-Weiß-Malerei. Er läßt die Gegenpartei sachlich zu Worte kommen.

Maximilian und seinesgleichen sind innerhalb der soeben ermittelten Strukturierung samt und sonders »Spiegelmenschen«. Sie wollen zuerst sich selbst betrachten. Dabei sehen sie nicht nur sich, sondern auch die ganze Welt im Hintergrund regelrecht »spiegelverkehrt«. Von Maximilian sagt Juarez: „Der Mann spiegelt sich“ (I, S.393), und Maximilian verlangt noch vor seiner Hinrichtung einen Spiegel (I, S.460). Die objektiven Helden verweigern den Spiegel. Sagt doch Paulus zu seinem Widerpart, dem Zeloten Chanan „Ich möchte mich nicht weiter in dich spiegeln“ (I, S.494). Die Spiegelmenschen sind ungewollt die besten Verbündeten der Tyrannen. Der Landpfleger Marullus erklärt: „Ich bin der eifrigste Förderer eines jüdischen Aufstands, den ich niederschlagen, aber nicht verhindern will“ (I, S.497). Maximilian glaubt, sich von der alten Welt seines Bruders Franz Josef zu lösen, merkt aber nicht, daß er in Wirklichkeit von den Monarchisten manipuliert wird. Ebenso ist der Hussitenführer Prokop ein Pfand im Doppelspiel des böhmischen Adels.

Literarhistorisch setzen Werfels Dramen der zwanziger Jahre Meilensteine der sogenannten »Neuen Sachlichkeit« dadurch, daß sie eine Absage an den radikalen

²² »Franz Werfel sendet uns folgende Zeilen« in *Vorwärts*. Berliner Volksblatt. Zentralorgan der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands, Nr.572, 4.12.1924, S.2 (nicht in OU). An seiner Auffassung von Gerechtigkeit in der Tragödie hält Werfel fest in dem Interview über »Paulus unter den Juden«, »Die Stunde des Christus«, in der *Prager Presse* 8.05.1930, S.8 (nicht in OU) und in einem Essay über »Das Reich Gottes in Böhmen, Historisches Drama und Gegenwart«, (OU, S.598).

Idealismus und an den politischen Extremismus darstellen. Leitbild der neuen Haltung soll Juarez sein: „Don Benito Juarez (...) tut nicht das Gute, sondern das Richtige, und einzig dies ist in den Folgen gut“ (I, S.455). Maximilian erkennt seinerseits: „Der Wille zur Güte ist Güte noch nicht“ (I, S.459).

In ihrer Form kommen diese Dramen mit den neueren Definitionen der Neuen Sachlichkeit zur Deckung: „Im Wesentlichen ist die Dramaturgie der neusachlichen Dramatik negativ zu beschreiben, da sie sich an einem früheren Zustand des Dramas mißt, von dem sie sich abstößt. Die Hauptzüge dieses Abbaus liberaler Auffassungen im Dramaturgischen seien unter folgenden Stichworten zusammengefaßt: Wirklichkeit ohne Form, Konflikt ohne Legitimität, Held ohne Pathos, Rede ohne Ausdruck und Antwort. (...) Die kaum zu bewältigende Unordnung des wirklichen Geschehens drückt sich, ins Dramatische übersetzt, in einer Serie oft unverbunden aneinanderhängender Kurzszenen aus.“²³ Mit großer nutzbringender Bestimmtheit umreißt Helga Meister die Merkmale von Werfels neusachlichem Bühnenstil.²⁴ 1988 ordnet Axel Schalk Werfels historische Dramen, *Juarez und Maximilian* zuallererst, der Neuen Sachlichkeit zu und unterstreicht dabei die Neuigkeit, daß der Held Maximilian einer Figur entgegengestellt wird, die ganz von der Bühne wegbleibt. „Die aus dem alten historischen Drama tradierte Auseinandersetzung — Maria gegen Elisabeth; Tell gegen Geßler — findet nicht statt (...) Maximilians Streit mit Juarez als szenisch ansehbare Gegenüberstellung findet nicht statt. Maximilian streitet mit einem Phantom, einer Idee. Hier liegt Werfels dramatische Leistung, die zugleich seine Kritik des alten, auf Antagonismus angelegten Dramas ist. Die neusachliche Schreibstrategie erlebt in Werfels Drama eine weitere inhaltliche Brechung.“²⁵ Schließlich ist die Zugehörigkeit von Werfels Dramen zur Neuen Sachlichkeit nicht mehr bestreitbar, seit Norbert Abels geschrieben hat: „In den Histo-riendramen *Juarez und Maximilian* (uraufgeführt 1925), *Paulus unter den Juden* (1926) und *Das Reich Gottes in Böhmen* (1930) zeigt sich (...) Werfels Hinwendung zu der als »Neue Sachlichkeit« inventarisierten Periode einer neuen wirklichkeitsnahen Dichtung.“²⁶ 1924, das Entstehungsjahr von *Juarez und Maximilian*, ist schon als »terminus a quo« der Neuen Sachlichkeit gewählt worden.²⁷ Indessen sind nicht nur die historischen Dramen neusachlich. Ich rechne auch die drei vorhergehenden Dramen dazu. Sie

²³ Thomas Koebner: Das Drama der neuen Sachlichkeit und die Krise des Liberalismus in: Wolfgang Rothe (hrsg.): Die deutsche Literatur der Weimarer Republik, Stuttgart, Reclam, 1974, S.32-33.

²⁴ Op. cit. S.120-211, bes. S.120-121, 127, 155, 168, 192, 209-210, 251, 260.

²⁵ Axel Schalk: Franz Werfels Historie Juarez und Maximilian. Schicksaldrama, Neue Sachlichkeit oder die Formulierung eines paradoxen Geschichtsbilds in: Wirkendes Wort, Bonn, Nr.1. 1988, S.85.

²⁶ Norbert Abels: Franz Werfel, Rowohlt Bildmonographien Nr.472, 1990, S.70.

²⁷ Helmut Lethen: Neue Sachlichkeit 1924-1932. Studien zur Literatur des Weißen Sozialismus, Stuttgart, Metzler, 1970, S.214. 1924 sprach Rudolf Kayser zum erstenmal von der „neuen Gegenständlichkeit“, von der „Sehnsucht zu neuer und geformter Objektivität“ (s. Félix Bertaux, op. cit. S.289.).

stellen zwar der klassifizierenden Literargeschichte besondere Probleme, weil sie mit barocken Bühneneffekten und trocken-extatischem expressionistischem Stil operieren. Ihre positiven Helden Thamal, Schweiger und der Bocksmensch unterscheiden sich auch deutlich von denen der historischen Dramen durch extreme Passivität. Allzu leicht werden sie unter der Einwirkung ihrer Partner zu bösen Figuren. Aber durch diese Doppelbödigkeit werden sie zu Mythen fast im antiken Sinne. Deshalb heißt das dritte dieser Stücke *Bocksgesang*, wörtliche Übersetzung von »tragodia«. D.h., Mitleid und Furcht, die seit Aristoteles zur Tragödie gehören, werden von ein und derselben Person erregt; beim Zuschauer stellen sich unterschwellig Bewunderung, aber auch Abscheu, Neid und Freude am Untergang des Helden ein, weil dieser das erlebt hat, was wir nicht wagen würden. Dasselbe läßt sich nicht von den expressionistischen Stücken behaupten, auch nicht wenn sie in ihren Titeln Mythologisierung beanspruchen — z.B. Brechts »Baal«, Bronnens »Ein Geschlecht«, Hasenclevers »Der Sohn«; ihre Helden sind eindimensional, rennen eingleisig provokativ gegen die bestehende Ordnung an. Bei Werfel sind nur die Utopisten seiner Dramen in dieser Situation (in nüancierter Form zwar bei den Sozialdemokraten von *Schweiger*, bei Maximilian und Prokop; extreme Fälle sind der Spiegelmensch, Juvan von *Bocksgesang* und Chanan von *Paulus unter den Juden*). Daher sind auch die ersten drei Dramen in ihrer Grundanlage nicht expressionistisch. Werfel ahmt nur den Expressionismus nach, um ihn zu disqualifizieren.

Mit diesen drei Dramen befinden wir uns in der schwer definierbaren Übergangsphase zwischen Expressionismus und Neuer Sachlichkeit. Der Kunsthistoriker Franz Roh spricht 1925 von »Nach-Expressionismus«.²⁸ 1930 lehnt Alfred Heuer diesen Terminus ab, weil Roh eine zu scharfe Trennung zwischen Expressionismus und Nachexpressionismus gezogen habe. Heuer schlägt also in Anlehnung an die Malerei und speziell an Beckmann den Namen »magischer Realismus« oder »transzendente Sachlichkeit« vor.²⁹ Das paßt zu Werfels Dramen von 1920 bis 1923. Helga Meister spricht von »magischem Realismus« nur im Fall von *Schweiger* und findet in diesem Stück auch Elemente der Neuen Sachlichkeit.³⁰ Man könnte vielleicht sagen, daß »magischer Realismus« sich zu Neuer Sachlichkeit wie Manierismus zu Barock verhält. Aber im Falle Werfels würde ich die drei fraglichen Stücke nicht etwa als Übergang oder Vorstufe, sondern voll und ganz als erste Phase der Neuen Sachlichkeit bezeichnen.³¹

²⁸ Franz Roh: Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei, Leipzig 1925.

²⁹ Alfred Heuer: Ausdrucksform und Neue Sachlichkeit in: Zeitschrift für Deutschkunde, 44, Jg. 1930, S. 330-331.

³⁰ Op. cit. S. 109, 120 u. 259.

³¹ Man könnte zwar behaupten, daß Magischer Realismus formal noch zum Expressionismus gehört und inhaltlich schon zur Neuen Sachlichkeit. Da er jedoch mehr inhaltliche Bezüge zur Neuen Sachlichkeit als formale zum Expressionismus besitzt, ist er noch kürzlich mit der Neuen Sachlichkeit gleichgesetzt worden: »Der Magische Realismus ist ein Synonym für die in den zwanziger Jahren

In diesen Stücken vollzieht Werfel entschieden den Bruch mit dem Expressionismus. Das Fragment *Klingsohr* aus dem Jahr 1919 kündigt die neue Richtung an:

„In meines Gartens Gängen und Hallen
Soll heute alle Einheit verfallen.(...)
Kalt, frostig und nicht verschlungen in Chören.
So will ich die gütige Landschaft zerfetzen,
Ein mächtiges Schauspiel in Szene zu setzen!
Seid ihr dem Titel schon auf der Spur?
Er heißt: Die Verlassenheit der Kreatur!“
(II, 472)

Dies wird zu der neuen Kunsthaltung, welche die Franzosen zuerst durch »ordre froid« - kalte Ordnung - übersetzt haben. Die Distanzierung vom Expressionismus geschieht jedoch nicht sogleich im Namen der Sachlichkeit. Nach der Uraufführung von *Spiegelmensch* macht Werfel zunächst dem Expressionismus zum Vorwurf, alle »magischen« Effekte des Theaters zu verschmähen. Expressionismus sei „nichts anderes als eine haltlose Verbeugung vor der Sketch- und Kinotechnik der Zeit“; sie zerstöre den dramatischen Stil, indem sie ihn auf einige „ekstatisch gebrachte Stichworte“ reduziere.³² Darauf folgt der wichtige Essay *Dramaturgie und Deutung des Zauberspiels »Spiegelmensch«* (OU, S.222-260). In diesem Essay rügt Werfel am Expressionismus, daß er Lyrik und Theater durcheinanderwerfe. „Das Theater ist das Haus des Komödianten und nicht das Haus des Dichters“ (OU S.232). Die Vermischung der zwei Gattungen erscheint in einer autobiographischen Skizze von 1921-23 sogar als Definition des Expressionismus schlechthin (OU, S.702). So entferne sich die expressionistische Bühne allzu sehr von der Realität, d.h. es sei von Übel, wenn sich die Zuschauer mit einem realitätsfeindlichen expressionistischen Helden identifizieren sollten. Auf der ex-

aufgekommene Richtung der neuen Sachlichkeit, die vor allem in der bildenden Kunst in Erscheinung trat und den oft pathetischen Expressionismus ablöste.“ (Wolfdietrich Kopelke: *Die Wirklichkeiten des Autors — Das Beispiel Ernst Jünger* in: *Sudetenland*, München, Nr.4 1990, S.334.) Horst Denkler beschreibt den Magischen Realismus als eine Forcierung der Neuen Sachlichkeit: „Die Überschärfe, mit der sich der Blick auf Einzelphänomene oder Lebensphasen richtet, die Lösung der Sache aus ihren Determinationen und ihre Trennung von angestammter Umgebung und richtungsweisender Funktion gleichen nämlich einer »Überbelichtung«, die das »Unheimliche« der Sachen bloßlegt...“ Denklers These ist, daß diese Übertreibung der Neuen Sachlichkeit sie programmwidrig zum Expressionismus zurückführe. Horst Denkler: *Sache und Stil. Die Theorie der Neuen Sachlichkeit und ihre Auswirkungen auf Kunst und Dichtung* in: *Wirkendes Wort* 18, Jg.1968, H.3. (Mai-Juni), S.177, 180. Auch diese Analyse ließe sich auf Werfels nicht-historische Dramen der zwanziger Jahre, besonders auf *Schweiger*, anwenden.

³² Félix Bertaux, op. cit. II, 2: *Les écrivains de choc. Passage de l'expressionnisme à l'ordre froid*, S.238-296.

³³ Werfels Absage an die Expressionisten. Ein Gespräch mit dem Dichter in: *Wiener Mittagspost* 21.5.1930, S.3. Der Text unter demselben Titel in OU, S.591-592 ist nur ein ganz kurzer Auszug aus diesem Interview.

pressionistischen Bühne geschieht nämlich alles in der Perspektive des Protagonisten, und alles strebt nach Identifizierung zwischen ihm und dem Zuschauer.³⁴ Werfel fordert dagegen noch vor Brecht die Verfremdung zwischen Bühnenhelden und Zuschauer: „Die Bewußtseinsstufe der szenischen Welt darf nicht identisch sein mit der Bewußtseinsstufe der Zuschauerwelt“ (OU, S.235). Dies bedeutet auch Absage an das klassische, Schillersche Theater, das Brecht »Illusionstheater« nannte. Man muß sich im Gegenteil dagegen verwahren, daß „stets in Erkenntnis Selbsterkenntnis steckt“ — so die Warnung aus *Spiegelmensch* (I, S.200). Im Essay und in seinem Tagebuch von 1921 sieht Werfel im Expressionismus eine Entfremdung zwischen Kunst und Wirklichkeit, einen »Snobismus«, der zynisch die Perversion der Epoche akzeptiert (OU, S.229, 673). Nach dem Aufsatz über *Spiegelmensch* ließ Werfel acht Jahre verstreichen, bis er wieder einen großen Essay veröffentlichte. Der nächste wurde die Streitschrift *Der Snobismus als geistige Weltmacht*, in der mehr Achtung vor der Wirklichkeit gefordert wird (OU, S.261-268). In der autobiographischen Skizze ist Werfel nüchtern genug, um zu bekennen, daß er selbst ein Expressionist gewesen sei (OU, S.702). Aber schon 1920 erkannte ein Kritiker bei Werfel den Entschluß, ein Mann der Wirklichkeit zu werden.³⁵

Mit seinen ersten Stücken der zwanziger Jahre war Werfel nicht zufrieden (OU, S.680-681). Im Tagebuch von 1923 notiert er den „unterirdischen Zusammenhang“ zwischen *Bocksgesang*, *Schweiger* und den *Beschwörungen*, einer lyrischen Sammlung, die „in einer Dämonenwelt unterer Stufe“ spiele (OU, S.682), und er setzt hinzu: „Das nächste Buch muß darüber hinaus“ (OU, S.682). Das nächste Buch ist *Juarez und Maximilian*, „ein distanziertes Stück (...) über alle Einzelheiten hinaus, Zug!“ (OU, S.688-689). Zwischen gefährlicher Entrückung des Expressionismus und dem, was er „vertrottelten Naturalismus“ nennt (OU, S.260-261), findet er eine Lösung in der relativen Sachlichkeit des historischen Dramas. Auch darum müht er sich ständig. Nach anfänglicher Zufriedenheit ist er sogar von *Juarez und Maximilian* und von *Paulus unter den Juden* enttäuscht (OU, S.689). Volle Befriedigung verschaffte ihm erst *Das Reich Gottes in Böhmen*. Nach diesem Stück gab er eine Reihe aufschlußreicher Betrachtungen zur Gattung historisches Drama heraus, die unglücklicherweise nicht alle im Essay-Band stehen.³⁶

³⁴ S. Walter Sokel: Brecht und der Expressionismus in: R. Grimm / J. Hermand: Die sogenannten zwanziger Jahre, Bad-Homburg, Gehlen, 1970, S.58.

³⁵ Hans Berendt: Franz Werfel in: Mitteilungen der Literaturhistorischen Gesellschaft, Bonn 1917-1920, 11.Jg.Nr.5-7, S.153-154.

³⁶ »Historisches Drama und Gegenwart«, OU S.597-599.; Werfel: »Das Reich Gottes in Böhmen«, Interview in der Prager Presse 18.12.1930, S.8. Nachdruck in Witiko 3, Kassel 1931, S.130-131; »Wie mein Reich Gottes in Böhmen entstand« in: Freiburger Theaterblätter 1931, S.162-164. Beides nicht in OU.

Nur *Juarez und Maximilian* erntete Beifall beim Publikum. Die Kritik jedoch blieb zurückhaltend. Die positiven Helden dieser Produktion verzichteten in ihrer Nüchternheit allzu weitgehend auf ihre tragische Dimension. Effektvoller wäre es gewesen, wenn sie noch im Untergang die neuen Zeiten angekündigt hätten. Statt dessen bleiben sie am Leben. Werfel ist also als neusachlicher Dichter allzu konsequent. Er ist es auch in der neusachlichen historischen Bühnentechnik. Er schreibt seine historischen Dramen für die Kultursphären, denen er sich zugehörig fühlte; so mögen Österreicher, Juden und Tschechen jeweils aus *Juarez und Maximilian*, *Paulus unter den Juden* und *Das Reich Gottes in Böhmen* klug geworden sein. Allen anderen mutet Werfel an historischen Vorkenntnissen zwar allherd zu, aber schließlich nicht mehr als Schiller in »Wallenstein« oder Grillparzer im »Bruderzwist in Habsburg«. Das Problem ist nur, daß in den Stücken selbst die moralpolitischen Erkenntnisse in der erdrückenden geschichtstreuen Bilderfolge untergehen. Helga Meister hat gezeigt, wie das eigenartige Verhältnis, das Drama und Epik in diesen Werken eingehen, die Rezipienten überforderte.³⁷ Herbert Ihering mühte sich ehrlich um Deutung und kam zu dem Schluß, daß Werfels brillanter Einfall, in *Juarez und Maximilian* die Gestalt Juarez ganz von der Bühne fernzuhalten, den Effekt verfehlt habe; wegen mangelnder Konzentration sei die faszinierende Präsenz des Unsichtbaren doch nicht fühlbar gemacht worden.³⁸ Ich glaube, daß Brecht und Anouilh schließlich vor allem deshalb das Rennen machten, weil sie ihr Theater mit leichterem historischem Ballast bestückten.

Das gibt den Regisseuren und vor allem Dramaturgen Arbeit. Vor über dreißig Jahren habe ich in Paris erlebt, wie Victor Hugos »Cromwell« bühnengerecht gestutzt wurde. (Aber es mußte immerhin im Freien und im riesigen Viereck der Cour du Louvre aufgeführt werden!) Werfels Stücke mußten ebenfalls durch bühnentechnische Überarbeitung aus der Versenkung gehoben werden. Sie würden dann als echte Tragödien der Moderne wiederauferstehen. Die jeweiligen Gegensatzpaare spiegeln genau die innere Polarität nicht nur des Autors, sondern auch des heutigen Intellektuellen wider. Ich finde Werfels Theorie in ihrer Modernität unübertroffen, wenn er schreibt: »Wie der Traum die tiefere Rekonstruktion des persönlichen Lebens, so ist die Tragödie die tiefere Rekonstruktion des Weltgeschehens« (I. S.559). Wenn der Stellvertreter des Juarez, Porfirio Diaz, sagt: »Für jeden Idealisten kommt die Stunde, wo er zum Mörder werden kann oder wird« (I, S.424), oder wenn Rosenberg im *Reich Gottes in Böhmen* sprechend schreibt, es gebe »immer nur eine Art grausamster Massenmörder: Die Idealisten« (II, S.64), so nehmen diese Sinnsprüche die weit bekannteren Botschaften unserer Anouilh, Camus, Montherlant oder Sartre vorweg.

³⁷ Helga Meister legt eingehend dieses Problem dar, op. cit. S.127-128.

³⁸ H. Ihering: *Juarez und Maximilian*. Uraufführung in Magdeburg (23.4.1925) in H.I.: Von Reinhardt bis Brecht, Berlin (Ost), Aufbau Verlag, 1961, Bd.2, S.117-122.

Werfel berücksichtigt auf genial moderne Weise die Verbindung zwischen Tragödie und Politik: „Seitdem es Geschichte gibt, hat sich die Ursituation menschlicher Macht- und Gedankenkämpfe nicht verändert: Reichtum-Armut, Despotismus-Sklaverei, Glaube-Kritik usw. Ein abgeschlossenes, auskristallisiertes Geschichtsfaktum, wie es die historische Tragödie darstellen will, hat die Kraft der Wahrheit, da es **wirklich** geschehen ist, und die Kraft des Gleichnisses, da es **klärend** auf unsere Lage hinweist.“ (OU, S.597)

Auch in diesem Punkt ist er Prophet, denn er stellt in seinen Dramen der zwanziger Jahre mit zwanzig Jahren Vorsprung das Problem der Dekolonisation. In jedem Stück begehrt ein Volk gegen eine Minderheit fremder Okkupanten auf. „Cäsar kennt in seiner Gottheit nur Bevölkerungen und keine Völker“, erklärt Landpfleger Marullus (I, S.472). Der Irrtum der Utopisten besteht darin, daß sie sich entweder auf das Soziale versteifen wie Maximilian, oder auf das Nationale wie Chanan, oder daß sie sich wie Prokop bald dem einen, bald dem anderen zuwenden. Die humaneren Helden denken politisch, denn sie wissen beides, Soziales und Nationales, sachlich zu verbinden. Maximilian sieht noch „das indianische Volk“, wo Juarez schon »Mexikaner« sieht (I, S.455). In Werfels Manuskript in der Wiener Nationalbibliothek liest man übrigens an dieser Stelle „Proletariat“ statt „Volk“. Der Autor korrigierte sich, denn »Proletariat« ist ein politischer Begriff, während Maximilian Politik verwirft. Er verkündet: „Ich zerstöre die Politik“, und will dem Land „die Erlösung von der Politik bringen“ (I, S.404, 438).

Wahrscheinlich um nicht zynisch zu erscheinen, hat Werfel allzu harte Wahrheiten seinen Nebenfiguren in den Mund gelegt. „Guter Wille, Sire“, sagt Bazaine, „ist meist schlechte Politik“ (I, S.414). Ein anderer französischer Offizier und Spezialist des Anti-Guerilla-Kampfes warnt: „Jede Schwäche ist doppelt inhuman, denn sie verzögert die Konsolidierung und verlängert das Blutvergießen“ (ibid.). Daß Idealismus und politische Effizienz einander ausschließen, wiederholt Werfel in einem Interview über *Das Reich Gottes in Böhmen*, das nicht im Essay-Band enthalten ist.³⁹

Nach 1930 verengt sich die dramatische Ader Werfels. Es beginnt die Periode seiner großen Epik, verbunden mit seiner echt religiösen Phase. Bis zu seinem Tod verfaßt er nur noch vier Theaterwerke: *Der Weg der Verheißung*, *In einer Nacht*, das Fragment *Die verlorene Mutter* und die berühmte „Komödie einer Tragödie“ *Jacobowsky und der Oberst*. Diese Werke liegen klar und deutlich abseits von der Hauptströmung, die episch ist. Gerade deshalb zeigen sie eine mehr denn je sichere Theater-technik. Wenn der Dichter neben seinen Romanen Theater macht, so von Meisterhand.

³⁹ Wie mein »Reich Gottes in Böhmen« entstand, loc. cit.

Er weiß das zu bündeln, was in den vorhergehenden Stücken etwas weitschweifig geraten war. Er behält die zwei wichtigsten Triebfedern, die er in seinen Theateranfängen nicht richtig einzubauen verstanden hatte: Schuld und Kampf. Noch 1923 notiert er: „Es ist notwendig, daß im Einzeldrama eine Schuld vorliegt“ (II, S.487). „Drama: kategorische Notwendigkeit. Kampf! Bewegung der Charaktere“ (OU, S.680). Und er kommt zur traditionellen Theaterkonzentration zurück. Er zögert nicht, die Bibel dramatisch anzugehen, obwohl er merkt, daß der Text „dramatisch unergiebig, auch in den stärksten Geschehnissen“, ist (II, S.512). Die Dramatisierung gelingt dadurch, daß er das Schuldmoment der jeweils ausgewählten Episoden stark herausstreicht: Die Schuld von Josephs Brüdern, die Untreue der Kinder Israels, die das Goldene Kalb umtanzen, das Verbrechen Davids an Uriah, die Sturheit der falschen Propheten. Wenn Herbert Ihering enttäuscht war, weil *Juarez und Maximilian* „zwischen Roman und Theater“ angesiedelt blieb, so erfüllt *Der Weg der Verheißung* Iherings Forderung einer „Zwischenform von Epos und Drama“.⁴⁰

Danach geht Werfel mit *In einer Nacht, Die verlorene Mutter* und *Jacobowsky und der Oberst* zum Zeitdrama über. *In einer Nacht* integriert auf gelungene Weise die Grundmotive der Theateranfänge vor 1920: Liebe und Politik; er rettet die moralische Botschaft der Selbstlosigkeit und Opferbereitschaft der frühen Lyrik und noch dazu die politische Botschaft von Demokratie und Gewaltlosigkeit der zwanziger Jahre. Dieses Stück belegt Werfels Hinwendung zum Realismus, denn die „Seelengestalt“ Gabriel kommt diesmal nicht aus der Unterwelt, wie die der frühen Dramen. Gabriel ist nur leicht verwundet, fällt aber in Katalapsie, weil er infolge seiner Tropenaufenthalte Medikamente nimmt, die ihn besonders anfällig machen. Wir haben es mit einem literarischen Realismus zu tun, der bis zur Pathologie vordringt. Man kann an Werfel höchstens die Kritik richten: „Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable“ — das Wahre kann manchmal unwahrscheinlich sein — aber das sprach Boileau in seiner Bearbeitung der »Ars poetica« des Horaz vor über drei Jahrhunderten aus. Entgegen Boileaus Diktaten weiß man übrigens, z.B. durch Gryphius' »Katharina von Georgien« und Goethes »Egmont«, daß Erscheinungen oder Gesichte nicht unbedingt das dramatische Projekt ruinieren!

In einer Nacht bearbeitet 1937 Ereignisse aus den Anfängen der dreißiger Jahre. *Die verlorene Mutter* sollte unmittelbar, im März 1938, die österreichischen Zustände darstellen. Es kam zum Anschluß, und Werfel ließ das Projekt fallen, womöglich weil er einsehen mußte, daß das Unheil doch nicht aus innerer Zerrüttung, sondern von draußen gekommen war. Daher seine Notiz: „Das Finis Austriae macht dieses Stück zum Fragment“ (II, S.517). Der Versuch eines Zeitstücks ohne die geringste zeitliche

⁴⁰ Loc. cit. S.117 u. 119-120.

Distanz liegt parallel zur Aufgabe des begonnenen Zeitromans *Cella oder Die Überwinder*.

Jacobowsky und der Oberst ist als Zeitdrama ein Meisterstück. Werfel ist die exakte Dosierung von epischer Exodus-Darstellung und dramatischer Spannung gelungen. Die Verfolger treten zwar in II,2 auf, aber die Schuld ist auch auf recht originelle Weise auf die nicht-jüdischen Verfolgten und Kämpfer verteilt. Ihre Selbstgerechtigkeit und ihr Nationalismus machen sie indifferent oder hartherzig. Der Stil aus knappem Redekampf, Befehl, Widerrede, Widerstand und klugem Nachgeben, das feine Auf-und-Ab von Stärke und Schwäche ist dramatisch unübertroffen. *Jacobowsky* bleibt auch ein anhaltender Bühnenerfolg.

Der Weg der Verheißung und die Zeitstücke wurden auf Bestellung verfaßt.⁴¹ Das schmälert ihren Wert jedoch nicht und zeigt erst recht Werfels Fertigkeit. Auch Michelangelos und Racines Werke sind auf Bestellungen zurückzuführen.

Die Eigenständigkeit von Werfels letzten Stücken gegenüber den anderen Werken derselben Periode tritt auch darin hervor, daß sie, nicht anders als die übrige Theaterproduktion des Autors, nicht religiöser Prägung sind. In dem gattungsbedingten Kampf der Helden ums Weiterleben muß der religiöse Trost zurücktreten. Schon Lessing hatte dies in seiner »Hamburgischen Dramaturgie« erkannt (2. Stück). Auch Werfel schreibt keine Märtyrerdramen. Wenn auch die sterblichen Überreste des Bocksmenschen den Waldbrand unversehrt überstehen, so weil er ein Mythos, aber kein Märtyrer ist. Die vielen Christen und Geistlichen in all diesen Stücken geben recht zweifelhafte Figuren ab. Eine Ausnahme bildet Julian Cesarini in *Das Reich Gottes in Böhmen*. Er handelt jedoch als Friedliebender in Opposition zum Konzil. Die Extremisten aller Dramen werden dadurch zu Verbrechern, daß sie sich unrechtmäßig einen göttlichen Auftrag anmaßen. Wir dürfen auch nicht vergessen, daß eine erste Anregung zum Drama *Paulus unter den Juden* die Lektüre eines Dramenentwurfs gewesen ist, in dem Paulus Jesus ermordete!⁴² Und *Das Reich Gottes in Böhmen* verdankt seine Entstehung der Lektüre marxistischer Schriften!⁴³ Sicher könnte *Paulus* primär als religiöses Stück

⁴¹ Zur Entstehungsgeschichte von »Der Weg der Verheißung« und von »Jacobowsky und der Oberst« s. Lore-Barbara Foltin: Franz Werfel, Stuttgart, Metzler, 1972, S.76, 102. Was »In einer Nacht« betrifft, so spricht alles dafür, daß Werfel dieses Stück wie die zwei anderen auf Betreiben des Paares Reinhardt-Thimig in Angriff nahm, das sich die theatralische Verwertung eines außergewöhnlichen Falls von Katalepsie nicht entgehen lassen wollte. Dies ist die Meinung der Reinhardt-Spezialistin Frau Edda Fuhrich-Leister (Max Reinhardt in Amerika, zus. mit Gisela Prossnitz, Salzburg, Otto Müller, 1976, S.456) Zeitungsausschnitte und die vielen Spuren des Interesses Reinhardts für Werfels Stück bekräftigen diese Annahme. (S. Reinhardt-Nachlass, Schachteln 7 und 9 in der Theatersammlung der Wiener Nationalbibliothek.)

⁴² S. Was arbeiten Sie? Interview mit Werfel von Willy Haas in: Die Literarische Welt 2, Jg.1926, Nr.2 S.33-35. (nicht in OU).

⁴³ S. Werfel: »Das Reich Gottes in Böhmen«, Interview in der Prager Presse 18.12.1930 (loc. cit.).

interpretiert werden. Der Autor jedoch hat diese Perspektive sofort relativiert: „Nicht die Religion wird dargestellt, sondern die Menschen, die sie an sich erleiden. Um allen Mißverständnissen vorzubeugen: es werden nicht Anschauungen, Bekenntnisse, Lehren, Dogmen, Glaubensstufen aneinander gemessen, verklärt und verworfen. Nichts anderes wird hier gezeigt, als die große tragische Stunde des Judentums. Protagonist dieses Spiels ist Israel. Ohne Willkür. So ist es! So war es!“ (I, S.559)

Dasselbe dürfte auch vom *Weg der Verheißung* gelten. Denn Werfel hält entschieden Theater und Religion auseinander: „Geschichte und Religion sind unversöhnliche Gegensätze. Denn Geschichte rationalisiert den Augenblick des göttlichen Wunders, der am Beginn jeder Stiftung steht (...) Das Drama, die Tragödie aber kann nichts als Geschichte sein, denn sie stellt nicht das Wunder dar, sondern Menschen, begründete Leidenschaften und Handlungen.“ (I, S.558-559)

Werfel vollzieht im selben Essay Boileaus klassische Warnung auf verinnerlichte Weise nach. Boileau: „De la foi d'un chrétien, les mystères terribles / D'ornements ajoutés ne sont point susceptibles“. Werfel: „In uns allen lebt ein feinsten Takt, eine heilige Scheu davor, Mysterien erklärt zu bekommen“ (I, S.558 usw.). Aus demselben Grund läßt auch *In einer Nacht* keine eingeleisige religiöse Deutung zu.⁴⁴ Das Stück ist in diesem Punkt zu vieldeutig. Zwar lautet die Kernaussage am Anfang und am Ausgang: „Auch die Toten müssen erst aufstehen, ehe sie sich wieder finden dürfen“ (II, S.193, 240). Aber Gabriel ist eben kein Toter. Andererseits beruft sich sein Gegner Eduard auf Gott, um sein Verbrechen zu vertuschen, oder um seiner Frau die Komödie der Verzweiflung vorzugaukeln (II, S.215, 219). Man kann also nur sagen, daß die Theaterstücke strukturell Werfels religiöse Botschaft berühren, jedoch nicht deren vollgültige Träger sind. Das blieb dem epischen und essayistischen Werk vorbehalten.

Wenn Werfel seinen Interpreten das Leben sauer macht, so nicht wegen ordnungslosen Wucherns oder Widersprüche, sondern durch Tiefe, Reichhaltigkeit, Vieldimensionalität. Er ist eine der seltenen Dichterfiguren, die in allen drei Hauptgattungen und auch im Essay gleich produktiv gewesen sind. Bei ihm sind noch dazu die Hauptgewichte zeitlich sehr gleichmäßig verteilt; das sogenannte expressionistische Jahrzehnt ist lyrisch, die zwanziger Jahre sind dramatisch, die fünfzehn letzten Jahre von Werfels Leben episch. Das ist nicht nur harmonisch, sondern organisch. Friedrich Hebbel, der etwas von Theater verstand, schrieb einmal in seinem Tagebuch: „Die lyrische Poesie hat etwas Kindliches, die dramatische etwas Männliches, die epische etwas Greisenhaf-

⁴⁴ Religiöse Interpretationen von »In einer Nacht«: H. Rück, op. cit. S.157-165; W. A. Willibrand: Franz Werfels »In einer Nacht«, »Eine blaßblaue Frauenschrift« und »Jacobowsky und der Oberst« in: Monatshefte für den deutschen Unterricht (Wisconsin) 37, Jg.1945, S.150.

tes".⁴⁵ Diese Entwicklung finden wir bei Werfel, der leider Gottes kein Greis wurde. In einer wunderbaren Studie hat Rudolf Pokorny den Nachweis erbracht, wie der Gattungswandel bei Werfel auch persönlich-physiologisch einen Reifeprozess anzeigt, und wie bei ihm die lyrische, »pubertäre« Phase bis dreißig, also länger als bei »normalen«, nicht künstlerisch schaffenden Menschen dauerte.⁴⁶ Die Abfolge der Schwerpunkte Lyrik, Dramatik und Epik spiegelt auch den Geschmackswandel unseres Jahrhunderts und womöglich früherer Jahrhunderte wider. Das könnte unerschwinglich mit ein Grund für die Faszination sein, die vom Phänomen Werfel ausgeht.

Dazu interpretiere ich die lyrische Phase Werfels moralisch: Überwindung der naturgegebenen Aggressivität; seine dramatische Phase sehe ich politisch: Überdenken des Radikalismus; erst die Phase der großen Romane ist religiösen Inhalts und auf jüdisch-christliche Komplementarität ausgerichtet. Es gibt jedoch zwischen den jeweiligen Abschnitten keinerlei Riß. Jedes neue Stadium integriert bruchlos die Inhalte des verflissenen. Das verstanden oder fühlten jene Leser, die wußten, daß Literatur nicht auf ein einmalig-eindeutiges Bekenntnis, sei es moralisch, politisch oder religiös, reduziert werden darf. Martin Buber erkannte das, als er 1917 schrieb, Werfel sei bisher mit sich selbst unzufrieden; es käme aber die Zeit, da er mit den anderen unzufrieden sein würde.⁴⁷ Dies war schon eine Vorahnung von Werfels Umschalten von Lyrik auf Drama, von Ethik auf Engagement. 1931, als Werfels dramatische Periode auslief, konnte Annette Kolb schreiben: „Ich hatte das Glück, jede Phase eines Werdens miterleben, das trotz scheinbaren Schwankens von wunderbarer Gesetzmäßigkeit war. Mit jugendlichem Feuer erklärte er mir sein Drama *Bocksgesang*, das Symbol der Revolution. Allmählich reifte er zu tiefer Einsicht, und der Schrei *Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig!* verwandelte sich in sein Gegenteil. An diesem Wendepunkt steht der Roman *Die Geschwister von Neapel*. Hier stellt er Gesetz über Aufruhr, das Unrecht des Vaters über das Recht des »Ich«. Aber an den Konflikten der Familie Pascarelli (sic!) zeigt Werfel, daß Liebe, nicht starres Gesetz, die Familie bindet. Diese Umkehr verwirrte die bereits weitverbreitete Werfel-Gemeinde. Alle Vätermörder, die den Spuren des Anführers gefolgt waren, jammerten, Werfel hätte mit den konservativen Mächten einen demütigenden Frieden geschlossen.“⁴⁸

Man sieht, Zeitgenossen sind aus Werfels Werk besser klug geworden, wenn sie das Wesen der Literatur erfaßten. Zu Werfels literarischer Entwicklung gehört auch die Novellistik. Auch sie fügt sich lückenlos in das Oeuvre ein. Die Novellen vor 1920

⁴⁵ Friedrich Hebbel: Tagebücher. aus: F.H.: Werke, München, Hanser, 1966, Bd.4, S.332 (Nr. 1781).

⁴⁶ Rudolf Pokorny: Franz Werfel. Versuch einer Literatur-Psychologie in: Zeitschrift für Menschenkunde und Zentralblatt für Graphologie 24, Jg.1960, S.357-395.

⁴⁷ Martin Buber: Briefe aus sieben Jahrhunderten Bd.1, Heidelberg, Schneider, 1972, S.487.

⁴⁸ Annette Kolb: Blätter in den Wind, Frankfurt a.M., S. Fischer, 1954, S.171.

sind nämlich Bindeglied zwischen Lyrik und Dramatik. Jene vom Novellenjahr 1927 sind Bindeglied zwischen Dramatik und Epik. Jedesmal mündet die Novellenreihe in eine größere Erzählung: 1920 — *Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig*, 1928 — *Der Abiruriententag*. Die Berührung mit dem Drama ist kein Zufall, sondern organisch bedingt: „Die heutige Novelle ist die Schwester des Dramas“, schrieb Theodor Storm, was A. W. Schlegel schon angedeutet hatte.⁴⁹ Der Weg über die Novellenkunst war also notwendig zum Einschleifen der jeweils neuen Gattung. Dies ist selbstverständlich strukturell zu verstehen. Weil Werfel Dichter an sich ist, mußten die Gattungen durchgespielt werden, damit alles stimme. Das mußte nicht exakt chronologisch geschehen, aber logisch, nach innerer Notwendigkeit. Man muß beim künstlerischen Aufblühen eher an Kristalle als an lineares Wachstum denken. Daß *Verdi* und *Barbara oder Die Frömmigkeit* z.B. während der dramatischen Phase entstanden, erklärt vielleicht ihre wenigen Schwächen. Werfel selbst zeigt sich beim Schreiben von *Verdi* verunsichert (OU, S.685-686). Die Spannung Verdi-Wagner paßt eher in das dramatische Schema der Periode. Werfel läßt sich über die Antinomie der beiden Musiker ausgerechnet im Essay über die Spiegelmensch-Dramaturgie aus (OU, S.229-231). Ein späterer Kritiker vergleicht mit Recht den *Verdi*-Roman mit dem Stück *Schweiger*.⁵⁰ Bei aller Bewunderung für Verdi findet Thomas Mann diesen Roman „zuweilen etwas melodramatisch“, „nicht ganz bewältigt“.⁵¹ Wegen sprachlicher Freiheiten wurde *Verdi* gleich nach Erscheinen aufs Korn genommen.⁵² Und obwohl *Barbara* an der Schwelle der großen Romanproduktion steht, befand ein so freundlich gesinnter Rezensent wie Willy Haas: „Die Fehler liegen so auf der Hand, sie sind so primitiv und wären so leicht zu vermeiden gewesen, daß man sich fast geniert sie auch nur zu nennen. Es sind vor allem Fehler der mangelnden Strenge.“⁵³ Diese Unstimmigkeiten verschwinden aus dem nächsten Roman *Die Geschwister von Neapel* und allen folgenden. Als er *Barbara* schrieb, war Werfel eben vor allem noch Dramatiker. Zwischen diesem Roman und *Die Geschwister von Neapel* hatte er noch das Meisterwerk *Das Reich Gottes in Böhmen* zu schaffen.

⁴⁹ Theodor Storm: Eine zurückgezogene Vorrede aus dem Jahr 1881; August-Wilhelm Schlegel: Über die Novelle, Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst III. Beides zit. aus: Herbert Krämer: Theorie der Novelle, Stuttgart, Reclam, RUB Nr.9524, 1983, S.50, 19.

⁵⁰ H. Lenz: Franz Werfels »Schweiger«. in: Monatshefte für den deutschen Unterricht 28. Jg.1936, S.169.

⁵¹ Thomas Mann an Ernst Bertram. Briefe aus den Jahren 1910-1955, Pfullingen, Verlag G. Neske, 1960, S.127 (23.6.1924); ders.: Das essayistische Werk. Taschenbuchausgabe in acht Bänden, Frankfurt a.M., S. Fischer, Moderne Klassiker, Fischer Bücherei 1968, Bd.117: Politische Schriften und Reden 2, S.149 (»Kosmopolitismus«).

⁵² Heinrich Simon: Steine des Anstoßes in Werfels Verdi-Roman in: Das Tage-Buch. Berlin, 6. Jg.1925, S.457-460 (28.3.1925). Werfels scharfe Zurückweisung der Kritik erschien im Tage-Buch vom 2.5.1925 unter dem Titel »Ein Tadelzettel« (OU, S.592-595). Daran schloß sich eine kurze Entgegnung Simons an.

⁵³ Willy Haas: Franz Werfels »Barbara«. in: Die Literarische Welt 5, Jg.1929, Nr.49, S.6.

Werfels Dramenwerk steht gleichberechtigt neben seiner Lyrik und seinen Romanen, die ja doch für seine Stellung und seinen Wert in der Literatur heutzutage eher als bestimmend gelten. Die Dramen sind aber genau so stilsicher und ergreifend, und sind noch anklagender: ausgerechnet in einem Aufsatz mit dem Titel »Werfel and the Stage« schreibt sein Herausgeber Adolf Klarmann: „In the quite difficult cosmogony and eschatology of Werfel (...) revolt stands out as perhaps the all-pervading characteristic feature“.⁵⁴ Ich möchte dem nur noch hinzufügen, daß seine Dramen den exakten Mittelteil bilden zwischen der Kosmogonie seiner Lyrik und der Eschatologie seines Romanwerks.

⁵⁴ Adolf Klarmann: Franz Werfel and the Stage in: Lore-Barbara Foltin (hrsg.): Franz Werfel 1890-1945, Pittsburg, University of Pittsburg Press, 1961, S.55.

Geschichte als Gleichnis
Franz Werfels dramatisches Werk
Norbert Abels

1. Troerinnen

„Erhabene Zeit! Des Geistes Haus zerschossen
Mit spitzem Jammer in die Lüfte sticht.
Doch aus den Rinnen, Ritzen, Kellern, Gossen,
Befreit und Jauchzend das Geziefer bricht.“

Dieses im August 1914 verfaßte pazifistische Gedicht Franz Werfels, geschrieben im Stil des apokalyptischen Expressionismus, wurde sogleich verboten. Werfels noch vor dem Krieg vollendetes Schauspiel *Troerinnen* nach der Tragödie des Euripides aber gelangte am 22. April 1916 inmitten des großen Völkermordens am Berliner Lessing-Theater unter der Leitung Victor Barnowskys zur Uraufführung. Aribert Reimann entdeckte das halb vergessene Werk wieder neu, erkannte sofort seine immer noch geltende Bedeutung und vertonte es. Am 7. Juli 1986 wurde die Oper unter dem Titel »Troades« am Müncher Nationaltheater uraufgeführt.

Werfel hat die Arbeit an seiner Nachdichtung von Euripides Troades mit dem Gefühl vollendet, „daß die menschliche Geschichte in ihrem Kreislauf wiederum den Zustand passiert, aus dem heraus dieses Werk entstanden sein mag“. Euripides' Expressivität, die zynische Dämonie Kassandras, die tückische Berechnung Helenas und das ewig revoltierende Leid Hekubas um ihre Kinder lagen der Generation des »Jüngsten Tages« näher als die noch fest am Fatum festhaltenden Tragiker Aischylos und Sophokles. Wie Euripides' Warnrufe an die Athener, die zum sizilischen Feldzug rüsten, der in einer globalen Katastrophe endet, will Werfel mit seiner Bearbeitung auf „die Scheußlichkeiten, die der Staat heute (...) im Namen seiner moralischen Verantwortlichkeit“ begeht, hinweisen. Die ewige Dämmerung der Tragödie, die am Ende von der blutigen Morgenröte des brennenden Troja abgelöst wird, bezeichnet genau die Atmosphäre der Vorkriegszeit.

Auf eine philologisch exakte Übertragung kam es Werfel nicht an. Wuchtig erklingen die Daktylen der Cassandra, in Reimanns Oper durchsetzt von furienhaften Koloraturen; ekstatisch die Schreie Hekubas, in der Musik umrahmt von den großen melodischen Bögen ihres Parts. Das Metrum wird stets mit der besonderen Expression der Menschen verbunden. Immer korrespondiert es mit der Musik. Wichtig ist der

Entschluß, Hekuba im Gegensatz zum attischen Drama die Schlußworte sprechen zu lassen. Nicht die Gemeinschaft, sondern das Leid der Einzelnen beendet das Stück, und zwar in einer Sprache, deren christologische Tendenz offensichtlich ist, obgleich Hekuba, wie Werfel sehr wohl sieht, nicht wie eine Heilige zur Verzeihung gelangt. Der Trotz dieses weiblichen Hiob im Angesicht der metaphysischen Leere und des geschichtlichen Desasters bleibt erhalten. Sein Nährboden aber ist bei Werfel der Glaube an die Möglichkeit des Menschen, zum Korrektiv des Bestehenden zu werden.

2. Stockleinen

„Ich glaube, Gott im Himmel erblickt, wenn die Bürokratie Einfälle bekommt“ (Brief an G. Spirk, o. Datum, Marbach), schreibt Werfel im Herbst 1917 seiner Freundin. Um die zur Allmacht gelangte Bürokratie geht es in dem Fragment *Stockleinen*, das in Hodow entsteht. Die traumatischen Szenen des Werkes weisen in die Zukunft. „Oft kommt es mir unsinnig vor“ (Brief an G. Spirk, 7.6.1917, Marbach) gesteht Werfel. Diese gegenwartsbezogene Distanz der Vernunft ist bezeichnend, denn das nach dem Ende des zweiten Aufzugs abrupt abgebrochene Stück antizipiert den Ausbruch jener pedantischen Barbarei, die zwanzig Jahre später die halbe Welt beherrschen wird. Sowohl die menschenverachtende Praxis der Entkulakisierungssära mit ihren Schauprozessen als auch der penibel organisierte Terror des nationalsozialistischen Überwachungsstaates finden sich in diesem „großen Traum“ (D II, S.516). Stockleinen ist der Name eines mittleren Beamten, in dessen Fanatismus sich Ordnung und Zerstörung zusammenschließen. Der Wille zur Macht, als Kompensation einer auswegslosen Einsamkeit, die sich zur paranoiden Weltangst ausgeweitet hat und deshalb die Welt beherrschen muß, ist der Motor seines bürokratischen Wahnsystems. So unvereinbar wie in Shakespeares »Merchant of Venice« die Zauberwelt von Belmont mit der ökonomischen Kalkulationssphäre der Kaufleute sich darstellt, so schroff steht dem Beamtengehirn Stockleins am Beginn des Stückes das Pathos des elysischen Friedensfestes entgegen. Wie bei Shakespeares Tyrannen wird die Kränkung eines Außenseiters zur Geburtsstunde seiner Weltherrschaftspläne. Am Schluß des Fragments regiert die Maschinenwelt. Eine phantastische tiefe Fabrikhalle mit schwachem Oberlicht gibt die Kulisse der modernen Zeit. „Die Direktion sorgt für alle. Es gibt keine Arbeitslosen mehr.“ (D II, S.454) Das Zeitalter der Kollektiv-Ausweisungen und Deportationen hat begonnen. Ein das Gesamtwerk Werfels durchziehendes Zentralmotiv taucht erstmals auf. Wie eine die ganze Menschheit einschließende Prozession der Armen, Hoffungslosen, Entrechteten und Verfolgten erscheint von nun an immer wieder das Bild der wandernden Masse: die Fahrt der in Viehwaggons geladenen Soldaten zu den Schützengräben, die Heimkehr der Verwundeten, Deserteure und Gefangenen, die Rucksacktouren der hungernden Zivilbevölkerung, das von Neapel in See stehende

Auswandererschiff mit Deklassierten und Elenden aus allen europäischen Ländern, die entsetzlichen armenischen Deportationen, die Wanderung Israels ins babylonische Exil, die im Bethaus endende Flucht einer jüdischen Gemeinde in einer zeitlosen Nacht der Verfolgung, die Schlangen der Emigranten vor den bürokratischen Ämterhöhlen, die Vertreibung der burgenländischen Juden nach dem vollzogenen Anschluß, der Weg der Exekutionsopfer des franco-faschistischen Terrors zum Massengrab, der Weg der flüchtenden Exilierten durch Frankreich, die Pilgerfahrt der Kranken und Gebrechlichen zur Wundergrotte von Lourdes und schließlich der Transport der Moribunden in eine Euthanasiefabrik im utopischen Roman *Stern der Ungeborenen*. Gleichsam als Prototyp all dieser Migrationsschicksale präsentiert sich das visionäre Bild, das in *Stockleinen* gegeben wird. „Es waren viele tausend, die über die Grenze wollten, man sah die Besten des Volkes, unter ihnen Köpfe und Schönheiten (...) Niemand wurde hinübergelassen. Es war das heimgesuchte Volk in der Wüste, das da zurückwankte, gealtert, gelb, abgerissen, verstaubt.“ (D II. S.460)

3. Spiegelmensch

Eine hellsichtige existentielle Formel aus dem Jahre 1912, die nun erst Anfang 1920 die Konturen der Wirklichkeit annimmt, lautet: „Selbstmord durch Kunst. Sich aufgeben. Sich aufgeben, aber gestalten“ (D I, S.35) Das Theaterstück *Spiegelmensch* zieht die Bilanz der zurückliegenden künstlerischen Entwicklung. „Was für eine Fülle an Lebenskraft“, urteilt schon im September 1920 Franz Kafka in einem Brief an Milena Jesenska das soeben erschienene Werk des Jugendfreundes. Singulär bleibt dieses Lob des *Spiegelmenschen* nicht. Die „magische Trilogie“ wird nach den *Troerinnen* Werfels zweiter Theatererfolg. Der Grundgedanke des Stücks, daß man das Böse zerlegen muß, um zum großen »Om« der Bedürfnislosigkeit zu gelangen, entspricht, wenn gleich vom distanzierten Autor mit viel romantischer Ironie verzahnt, durchaus den fernöstlichen Aspirationen jener Periode nach dem großen Krieg. Damals springt die Dialektik von abendländischer Naturbeherrschungsgeschichte und Massenvernichtungstechnik noch unverdrängt ins Auge. Es ist kaum verwunderlich, daß „Auflösung als Erlösung“¹, wie Alfred Polgar schreibt, erscheinen kann. Werfel hat die Arbeit am Stück im Sommer 1920 in der Eremitage von Breitenstein beendet. Almas Streichungen auf eigene Faust, die sie zum Verdruß des Freundes am Manuskript durchgeführt hat, werden dennoch berücksichtigt. Kurz vor dem Erscheinen liest Werfel Arthur Schnitzler aus dem Werk vor. Vorher schon hat er, wenn man Gustav Janouchs Bericht hier Glauben schenkt, zwei Lesungen veranstaltet, an denen auch Franz Kafka teilgenommen hat. Knapp ein Jahr darauf gelangt es auf die Bühne. Die

¹ Weltbühne, 22.6.1922, Jg.18, S.626.

beiden am 15. Oktober 1921 stattfindenden Uraufführungen können als großer Erfolg verbucht werden. Der experimentell-illusionistischen Perspektivik der Bühnenbilder Alexander Barnowskys in Leipzig steht in Stuttgart unter Fritz Holls Regie die vollständige Ersetzung sämtlicher Dekorationen durch projizierte Szenenbilder gegenüber, deren Immaterialität dem beherrschenden Spiegel- und Doppelgängermotiv entspricht. Werfel hat bei seiner Wiederaufnahme der österreichischen Tradition des Gedanken-theaters, das er gegen das herrschende gesellschaftspsychologische Drama setzt, stark darauf geachtet, daß seine Anlehnung an Figuren wie Faust, Mephisto, Peer Gynt, Parsifal, Grillparzers Rustan oder Raimunds Astragalus so ostentativ wie möglich bleibt. Man kann *Spiegelmensch* geradezu als deren revuehafte Wiederauferstehung sehen. Gelegentlich überspitzt Werfel sogar sein Kennzeichnungsverfahren. Die vom Spiegelmenschen vorgetragene Variation des berühmten Nachtszenenwortes aus Faust I. ist dafür ein Beispiel.

„Der alte Spruch wird gerne umgepflanzt
Wenn rings Revolten durch die Städte blitzen.
Das Erbe, dem du nicht entgehen kannst,
Ermord es, um es — zu besitzen!“

(D I. S.168)

Trotz solcher Vorsichtsmaßnahmen lassen Plagiatsunterstellungen und Vorwürfe unzulässiger Mixturen nicht lange auf sich warten. Darunter findet sich auch die völlig unhaltbare, bereits idiosynkratischer Intention sich verdankende Polemik Robert Musils, der anlässlich der ohnehin verstümmelten Burgtheaterpremiere im April 1922 schreibt, „daß Werfel einfach eine Handvoll aus einem psychoanalyto-buddhistischen oder Buddha-Schopenhauer-Freud-Großmannschen Taufbecken geschöpft hat (ein paar Tropfen christlicher Erlösungslehre gingen mit) um sein Werk damit zu besprengen“ (R. Musil, Prosa und Stücke, S.1571).

Nach Schopenhauer wird die jedem wirklichen Kunstwerk zugrundeliegende Erkenntnis zum reinen Spiegel des objektiven Wesens der Dinge, wenn es ihr gelingt, sich ganz vom eigenen Willen abzuwenden. Selbstbewußtsein als monomanisches Selbstinteresse verhindert das Bewußtsein anderer Dinge. Objektive Erkenntnis besteht in der Maximierung der Selbstpreisgabe. Die Proportionalität ist evident. Je vollkommener die Anschauung der Außenwelt, desto massiver die Elimination des Wollens. Dieses Verhältnis gilt auch für das wohl zentralste Motiv in Werfels Werk: das des Spiegels. Schopenhauers Begriff vom Dichter als „Spiegel der Menschheit“² wird dabei freilich modifiziert. Bei Werfel starrt aus dem Spiegel das Unwirkliche und Trü-

² A. Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung, Bd.1, S.294.

gerische den erschrockenen Betrachter an. Werfel hat Schopenhauers in der mystischen Tradition stehenden Gedanken der Erscheinung eines höheren Seins im Spiegel geradezu umgekehrt. Mit Erschütterung hat er Ende Juli 1918 Otto Weiningers Buch »Über die letzten Dinge« gelesen, worin die Individualität aus der Eitelkeit abgeleitet worden war. Programmatisch für die Spiegelmensch-Konzeption steht dort das Axiom: „Alles, was sich spiegelt ist eitel.“³

„Ausbund von Nichts und Hort für jede Schwäche,
In der die Welt sich zu gefallen sucht!“

(L.W., S.251)

heißt es dementsprechend in einem *Spiegel* betitelten Gedicht im Dritten Buch des *Gerichtstages*. Das Spiegelbild aber hat gerade in seinem verzerrenden Anblick eine kathartische Funktion. Die Objektivation des inneren Zwiespalts, die Materialisierung der verinnerlichten Normen einer auf pure Repräsentation ausgerichteten Gesellschaft dient dem therapeutischen Interesse daran, sich vom Ballast der Trugbilder zu befreien. Als deren Allegorie hat Werfel das Spiegelbild gefaßt. „Die Funktion des Spiegels ist doppelt. Er lügt uns nicht nur unsern Schein, unsern Wunschtraum vor, er sagt uns auch die Wahrheit, und beides in einem.“ (OU, S.242) Noch im Spätwerk, im *Lied von Bernadette*, durchschaut in einer guten Minute der Staatsanwalt Vital Dutour die „sogenannte Karriere (...) als wendiges Spekulationsgeschäft mit der gerade herrschenden Richtung“ (LvB, S.155). Erschrocken vor seinem Spiegelbild, das ihn als subalterne Fratze angrinst, streckt er diesem die Zunge heraus. Der Spiegel läßt die Lebenslüge als Alter Ego auftreten. Er ist als Verdeutlichungsinstrument zugleich eine Camera obscura, die, je länger man durch sie schaut, die Konturen des blindwerkhaften Gewebes der Maja, „die Schleier selbstgefälliger Weltläufigkeit und angefressener Zwecke“ (E I, S.29), von denen des wesenhaften Seins differenziert. Werfel hat in der Entstehung des Konflikts zwischen "Sein-Ich" und "Schein-Ich" die unabdingbare Tragik des Menschenlebens gesehen. Der „Augenblick, da der Mensch sein Bewußtsein zu kritisieren beginnt (Erwachen der Geistigkeit)“ (OU, S.223), bezeichnet die Geburt der beiden rivalisierenden Instanzen. Bei Werfel ist er das einschneidende Kindheits-erlebnis überhaupt. In dem Fragment *Pogrom* aus dem Jahre 1926 erinnert sich der Erzähler, der Statthaltereibeamte von Sonnenfels, an seine Kindheit. „Immer wieder strich ich, kleiner Bursche, um den Spiegel. Scheu suchte ich mein Bild darin, mehr als mein Bild, die furchtbare Veränderung suchte ich, die mit mir vorgegangen war, ich suchte das Gespenst im Spiegel, das hinter mir stehen mußte.“ (E II, S.361) Schon im *Weltfreund* wird in der jähren Konfrontation von Betrachter und Spiegelbild Kindheit als die irreversibel verlorene Einheit von Ich und Welt beschworen:

³ O. Weininger: Über die letzten Dinge, S.184.

„Ach Gott, ich bin das nicht, der aus dem Spiegel stiert,
 Der Mensch mit wildbewachsner Brust und unrasiert.
 Tag war heut so blau,
 Mit der Kinderfrau
 Wurde ja im Stadtpark promeniert.“

In der letzten Strophe schaut der dicke Mann dann hilflos seinen Betrachter an,
 „Bis er tieferschrocken aus dem Spiegel tritt“.

Spiegelmensch versammelt sämtliche Facetten der Spiegelmotivik. In dem ausführlichen Essay über die Dramaturgie und Deutung des Zauberspiels, einem limitierten Sonderdruck, den Werfel kaum ein Jahr nach seinem Erscheinen wieder einzog, findet sich der Grundgedanke des Dramas. „Einer will, sein Spiegelbild erschießend, sich von allem Scheinstrebungen, Eitlen, Relativen seines Wesens befreien. Aber die Spiegelfigur springt tanzend und jubelnd aus Trümmern und Scherben, während er selbst verwundet zusammenbricht. Dies ist der nackte erste Einfall!“ (OU, S.239-40) In seiner Unterscheidung von Drama und Mysterienspiel geht Werfel von den religiösen Prämissen des Polytheismus und des Monotheismus aus. Die Tragödie des Spiels der unteilbaren »irdischen« Individualitäten miteinander und das Mysterium als Ausdruck der zu sich selbst gelangenden Bewegung im Inneren des Ichs, dessen klassische Form die im Spiel materialisierte „Schlacht zwischen Gott und Teufel“ (OU, S.223) ist, sind somit die Grundformen objektiver und subjektiver Weltansicht. „Spiegelmensch“, als „eine Art Teufelskomödie“ (ebd.), ist deshalb unmißverständlich als Mysterienspiel zu betrachten, wobei die Figur des Doppelgängers selbst allegorisch aufzufassen ist. „Er ist der Repräsentant aller Spiegelbilder, die Summer des In-den-Spiegel-Schauens aller Menschen“ (OU, S.224). Das dialektische Verhältnis der beiden Hauptfiguren Thamal und Spiegelmensch ist unverkennbar: Je mächtiger das Konterfei, desto schwächer das Original. Wie in Balzacs berühmten Roman »La Peau de Chagrin« trägt jede der Welt des Spiegelmenschen zugehörige lebensweltliche Begierde Thamals zum Schwund des »Sein-Ichs« und zur Stärkung der Spiegelwirklichkeit bei. „Sein-Ich verzehrt sich nach der absoluten, vollkommenen, nicht mehr anzweifelbaren Wirklichkeit, Schein-Ich verführt ununterbrochen zum Genuß der Spiegelwirklichkeit (...) die nichts anderes ist, als der eitle Selbst- und Geltungsgenuß des Menschen in seiner Umwelt.“ (OU, S.223).

Spiegelmensch ist als Drama und als epische Fabel — „es gestaltet innerhalb eines traumartigen Zeitablaufs die Entwicklung einer Einheit“ (OU, S.245) — im ganzen eine moderne Adaption der österreichischen Tradition des *teatrum mundi*. Raimunds kosmologische Exkursionen in eine Märchenwelt, wo sich in bizzarem Gewande, von Doppelgängern und Spiegelungen umgeben, Gegenwartsfiguren ein Stelldichein gaben, werden vor dem Hintergrund des gerade abgelaufenen zweiten Jahrzehnts des 20. Jahr-

hundreds neu aufgenommen. Beibehalten, wenngleich modifiziert, wird das triadische Schema des Volksdichters. Himmel, Welt und Hölle finden sich bei Werfel als Klosterwelt, Lebenswelt und Spiegelwertwelt. Das auf glänzenden weißen Höhen, über gewaltige Gletscher gebaute Kristallschloß des Geisterfürsten Astragalus im »Alpenkönig« und das Kloster der magischen Trilogie gehören zusammen. Auch im barocken Motiv des Spiegels als Ausdruck höchster Eitelkeit treffen sich die Intentionen der zwei Österreicher. Beide lassen ihre Helden, den Menschenfeind Rappelkopf und den weltmüden Thamal, ihr Spiegelbild in einem gewaltsamen Akt zerstören. „Blut! Verwundet ...“, ruft Thamal. „Au! der glänzende Betrüger / Hat verwundet seinen Sieger“, Rappelkopf. Dem abstrakten Charakter des ersten Teils entspricht ein ungeschichtlicher, entrückter Handlungsraum. In einem sagenhaften, in schneebedeckten Höhen gipfelndem Hochland liegt das Kloster, in das sich der Held geflüchtet hat. Aus Werfels Bühnenbildinstruktionen läßt sich der Standort des Gebäudes ablesen. Alfred Döblin hatte bereits vier Jahre zuvor, in seinem taoistisch-buddhistischen Roman »Die drei Sprünge des Wang-Lun«, das Kloster in Lhasa und sein Oberhaupt, den lamaischen Papst Taschi Lama, beschrieben. Auf Tibet verweisen auch im *Spiegelmensch* nicht nur die glattrasierten Schädel der Mönche und die pagodenartigen Türmchen, die in der Landschaft sichtbar sind. Wesentlicher ist die Reinkarnations- und Präexistenzlehre, von der Thamal als „Jüngster in der Wiedergeburt“ (D I, S.142) informiert wird. Sie erinnert so offensichtlich an das tibetanische Totenbuch wie die drei Stadien, die Thamal durchlaufen muß, um zum erlösten Erlöser zu werden. „Zeigt die Uhr die Stunde nach dem Tod“ (D I, S.150), fragt Thamal erschrocken und sieht sich durch die Sternsysteme rasen. Ebenso ist im Totenbuch, dem Bardo Thödol, das zentrale Spiegelmotiv zu finden. Dort befragt der die übelwollenden Dämonen abwehrende Totengott Yama den Spiegel des Karma, in dem sich die guten und die bösen Taten klar voneinander abheben. In seinen Betrachtungen zum *Spiegelmensch* hat Werfel im Mysterium die Aufhebung der antinomischen Struktur des in rivalisierende Instanzen zerfallenden Ichs gesehen. Gnostizistisch wird dieses Ich als »religiöser Raum« des Dualismus von Wirklichkeit und Spiegelwirklichkeit gefaßt. Einzig im Mysterium und seinen gleichnishaften Metamorphosen — Märchen, Legende, Zauberspiel — ist das Wunder der Befreiung aus den Polaritäten gestattet. Nur dort wird „die Auflösung des mystischen Kampfes im Individuum in der Umkehr, Konversion, Wiedergeburt d.h. in einer Erlösung der positiven von der negativen Persönlichkeit“ (OU, S.223) als ideales Modell zum Korrektiv der Wirklichkeit. »Sein-Ich« und »Spiegel-Ich« können nun, auseinandergefallen, nicht mehr verwechselt werden. Ausgeschlossen ist deshalb jegliche Lüge. „Lügen ist nutzlos“ (Totenbuch, S.245), sagt das Bardo Thödol. „Wir sind auf dieser Erde / Verflucht, daß niemals ein Betrug gelingt“ (D I, S.140), belehrt dementsprechend der hohe Priesterlama den neuen Adepten. Werfels Synkretismus, seine schon in den frühen Versuchen immerfort betriebene Vermischung verschiedenster reli-

giöser Vorstellungswelten, fügt, ebenso wie im ersten Teil der magischen Tragödie, den buddhistischen Wahrheiten unbekümmert jüdische und christliche Elemente hinzu. Unversehens gerät auf diese Weise der tief verehrte Dante Alighieri aufs tibetanische Hochland. Nichts anderes als dessen im dritten Gesang des Inferno ausgesprochene Verschmähung jener mittelmäßig-lauen Menschen und Engel, die sich weder für das Gute noch für das Böse entscheiden, erinnert der Abt:

„Und der weisesten Väter einer sagt:
Gott haßt seine Engel, indessen
Liebt er den Mann, der zu sündigen wagt.
Ja, alle Reinheit ist unbeweglich.“

(D I, S.139)

Der von ununterbrochener Nervosität befallene Spiegelmensch — er torkelt, tänzelt, hüpf, schrumpft und schlottert — ist als äußerste allegorische Verneinung dieser Reinheit zugleich der Prototyp der modernen Seele. Die gesamte Trilogie spielt, was ihren an Grabbe erinnernden Humor bewirkt, im Zwielficht solcher Vermischung von metaphysischen und lebensweltlich-aktuellen Ebenen.

Offensichtlich ist der autobiographische und selbsttherapeutische Bezug des Werkes. Das Motiv des kranken, von Geburt an lebensunfähigen Sohnes Amphes und Thamals, der wie Werfels eigener Sohn Martin Johannes früh stirbt, sowie die mit diesem Tod einhergehende Gewißheit einer ungeheuren Schuld, fällt vorab ins Auge. Es läßt sich, verknüpft mit dem grauenvollen Verlust der geliebten Stieftochter Manon, bis ins Spätwerk hinein verfolgen. Hinter Thamals Herkunftsbeschreibung:

„Ich komme aus der Stadt, wo Eins
Das Andre mordet (...)
Wo die Nacht des Weins
Verreckt in eines Morgen schalen Schleim“

(D I, S.138/39)

steht keineswegs die Geburtsstadt Prag, sondern das apokalyptische, aber gar nicht mehr fröhliche Wertvakuum Wien des ausgehenden zweiten Jahrzehnts. Dessen Ambivalenz von Ekel und Faszination war ständiges Thema der zahlreichen Briefe an Gertrud Spirk, nachdem Werfel von der Einöde Galiziens ins Kriegspressequartier der Metropole versetzt worden war und dort ein bohemienhaftes Leben zu führen begonnen hatte. Auch die bald darauf folgende Entfremdung von der Geliebten hat er gestaltet.

„Und heut, wenn sie riefe,
Das wäre ein Ekel verlogener Gesten,

Ein Schaben im Topf nach verrosteten Resten...
A was! Hier liegen die Briefe!"

(D I. S.146)

Ebenso erscheint im Selbstzweifel des wie Werfel gerade dreißig Jahre alt gewordenen Thamal die paralysierende Angst vor der Unzulänglichkeit des eigenen Schaffens.

„Du siehst in meinen Zügen
Den ewigen Fluch, Gott niemals zu genügen.“

Dem durchschauten Ritual der aufgesetzten Rolle als ewig jugendlicher Weltfreund, dem Eingeständnis übermäßiger Eitelkeit gesellt sich schließlich die Erkenntnis der schemenhaften Existenz der Gesinnungsgenossen von gestern hinzu. Werfel rechnet ab mit den konspirierenden Insassen des »Café Central« genannten Schattenreichs:

„Freunde? Wie hab ich vor ihnen gezittert
Daß sie mich groß nur und würdig fänden!
Sie wogen mich auch in gewitzigten Händen,
Und taten entzückt und taten erbittert.
Einem harmlos Schamlosen ist nicht zu mißtraun.
Auch nickten sie zu meinen Psalmen und Suren:
Doch heute sind sie kommune Naturen.“

Kein Zweifel! *Spiegelmensch*, „Trauerspiel, Posse, Oper, Ballet, Allegorie zugleich“ (D I. S.549), bezeichnet eine entscheidende Zäsur im Leben und im Werk. Gegen den blutleeren Gralspurismus der einstigen Freunde schreibt Werfel am 19. Februar 1920 an Kurt Wolff: „Man hat mir einmal vorgeworfen, ich sei ein Meyerbeer. Ja, ich bin ein Meyerbeer mit Stolz! Ein Anti-Pfitzner, ein prinzipiell Anti-Keuscher! Alle Kunst ist eine Hurerei. Doch die Monsalvasch Geste in einem Bordell ist die ärgste Schweinerei.“ (D I. S.550). Unter Verweis auf den zu rekonstruierenden Zusammenhang von Kunst und Lebenswelt bei den Vorbildern Lope de Vega, Calderón, Molière und Shakespeare fällt die antiwagnerianische Entscheidung gegen jeglichen illusionistischen Ästhetizismus. Die der Ironie innewohnende Moral ist das unabdingbare Eingeständnis des Artifizialen. Einzig das ironisch-spielerische Verhältnis zur Kunstform verbindet Ethik und Ästhetik. „Theater ist Zauberei. Der wahre Zauber wird sich seiner Tricks und Kunststücke bewußt bleiben, und nicht hieratisch zu werden versuchen. Die Moral des Zaubers ist, kein Priester werden zu wollen.“ (OU, S.230). Zur Emphase des dialogischen Prinzips aus der lyrischen Jugendzeit — „So gehöre ich Dir und allen!“ — tritt von nun an die reflektierte Option für eine Kunstwirkung, die,

„ohne vergewaltigen zu müssen“ (OU, S.232), den lebendigen Zusammenhang mit dem Publikum sucht und dabei offen zugibt, daß sie „unterhalten (ja unterhalten!) will“ (OU, S.236). In einem Brief an das Düsseldorfer Schauspielhaus (*Spiegelmensch* hat dort im Januar 1922 unter der Regie von Louise Dumont Premiere) präzisiert Werfel seine Wirkungsästhetik zur offenen Absage an jene künstlerische Bewegung, zu deren führenden Repräsentanten er noch heute gezählt wird: „Die Hauptsache ist, daß das Stück im Stil als Puppentheater, Jahrmarktskomödie, Teufelsspiel durchgeführt wird. Ich glaube, daß es dann spannend, lustig und erregend wirken muß. Nur kein Symbol-drama expressionistischen Datums“⁴. Tatsächlich bezeichnet *Spiegelmensch* den endgültigen Bruch mit dem Expressionismus. Neben die polemische Auseinandersetzung mit dem Hillerschen Aktivismus, der Psychoanalyse — „verleg ich von der Erdenkruste / Den Herrschersitz ins Unbewußte!“ (D I, S.200) — den „hübschen Morden der Justitia“, tritt die Kritik an der sich längst schon in bloßem Manierismus auflösenden Bewegung. „Dies alles ist mir fremd“, erklärt Thamal, indes in zeitgemäßem Rausch einer von seinen eifrigen Bewunderern begeistert ausruft: „Turm-Wort, hah, strammt, du, neuer Mensch, gestemmt!“ (D I, S.170). Auch den später erst mit Bronnen, Johst und Benn zutagetretenden faschistischen Dezisionismus einiger Exponenten der Bewegung hat Werfel antizipiert. Im letzten Teil der Trilogie treten die Bewunderer nochmals auf. Inzwischen sind sie zu Jüngern des Spiegelmenschen geworden, haben ihren Standort den herrschenden Tendenzen angepaßt und sind bei germanischer Gefühlsextase und Schollenromantik angelangt.

„Darum, wer mit uns radikal und kraß,
Der rutscht nach rechts und redet nur von race!“
(D I, S.215)

4. Schweiger

Im Herbst 1922 beendet Werfel mit nicht gerade gutem Gefühl sein neues Schauspiel *Schweiger*. Im Tagebuch vermerkt er am 9. Oktober: „Ob das Stück wahr ist, weiß ich heute nicht“ (OU, S.677). Viele Motive darin, die Idee einer totalitären Suggestionskraft oder der frenetische Haß auf die Revolution, sind von der geschichtlichen Wirklichkeit dieses aufgewühlten Nachkriegsjahres vorgegeben worden. Zweifellos gehören die Ermordung seines Bewunderers Walter Rathenau und seines Gesinnungsgenossen Gustav Landauer durch Rechtsextreme dazu. Noch während Werfel an den letzten Zeilen des Stücks arbeitet, marschieren die italienischen Faschisten auf Rom.

⁴ zit. bei H. Meister, S.30.

Schon die Änderung des Titels, der anfangs »Der Massenmörder« lauten soll, offenbart die Schwierigkeiten mit der Hauptfigur. Aus einer zunächst rein pathologischen Studie wird im Verlauf der Arbeit ein Stück über die Zerrissenheit einer Generation von »Luftmenschen«, die weder einen Halt mehr in der Werteskala der Tradition noch einen Zugang zum neuen, sachlichen, technischen Zeitalter gewinnen kann. Werfel hat für das Kolorit des Stücks die in der Nachbarschaft von Breitenstein gelegene Gegend um Payerbach gewählt, das Höllenthal und die Brücke über die Schwarza. Die Zeitangabe ist präzise: »Mittwoch, der 28. April, Freitag, der 29. August, Sonntag, der 7. September nach dem Krieg.« Franz Schweiger, Besitzer einer Uhrmacherwerkstatt, muß erleben, wie ihn die eigene Vergangenheit einholt. In einem Wahnsinnsausbruch hat er vor Jahren aus dem Fenster seiner Wohnung in die Menge geschossen und ein Kind tödlich verletzt. Der Professor von Viereck, ein Psychologe, stellte daraufhin eine Psychose fest. Schweiger verschwand in der Anstalt, verließ Europa, kehrte zurück und heiratete Anna, die nun ein Kind von ihm erwartet. Er fühlt sich geheilt, keiner weiß von seinem Leid. Die Wiederholung des Traumas aber kündigt sich an. Die Welt, die in Form einer Spiritistin, eines sozialdemokratischen Abgeordneten, eines Geistlichen und eines Reporters in seinem Laden erscheint, versucht ihn zu vereinnahmen. Das Motiv der »Versuchung« ist offensichtlich. Über den Geist der neuen Zeit läßt Werfel keinen Zweifel. »Was wir brauchen, ist ein neuer Führertypus«, schreit der Journalist. »Geister, die uns vom nur-ökonomischen Dogma erlösen (...) Führer. Führer! Ich kenne Herrn Schweiger nicht näher. Aber das fühlt man sofort: In dem Mann steckt ein Führer.« (D I. S.333). Was allen mißlingt, gelingt einzig dem Repräsentanten einer neuen, paralysierenden Form der Macht. Der Psychiater Viereck, der mit seinem Gehilfen Grund — sein Modell ist der Psychologe Otto Gross — Schweiger aufspürt und seiner schwangeren Frau die Geschichte des ehemaligen Patienten erzählt, ist dessen Prototyp, ein »Soldat des weißen Krieges gegen die rote Brut«, dessen psycho-synthetische Therapie »in strengem Gegensatz zur auflösenden semitischen Richtung einen rein aufbauenden Charakter hat (...) Ich kann den Vergessenheitstrunk reichen und den Gedächtnistrunk wie nur irgendein Zauberer unserer Sage« (D I. S.353/54). Viereck repräsentiert die äußerste Verbindung von irrationalistischer Machtbesessenheit und wissenschaftlicher Akribie. Werfels Gestalt zeigt nicht nur das klare Interesse von Büchners mit Menschen experimentierendem Doktor, sondern darüber hinaus jenen sadistischen Seziergeist, dessen neue Waffen — Psychoterror, Schocktherapie, Gehirnwäsche — zum Folterarsenal der Gegenwart werden sollten. Im Jahre 1942 wird Werfel seiner Schwester Mizzi schreiben: »in die Seelen steigen, ist kein Mut, kein Kämpfertum, sondern eines der intellektuellen Vebel der abgelaufenen Epoche. Es ist eine der Wurzeln des Nazismus.«⁵ Werfels Schulkamerad Hans Jano-

⁵ Brief an Marianne Reiser, 14.7.1942, Phil.

witz, der zur Entstehungszeit von *Schweiger* das Drehbuch zum Film »Das Cabinet des Dr. Caligari« beendet hat, zeigt mit seiner Figur des dämonischen, zum Mord anstiftenden Irrenarztes genau die letalen Möglichkeiten einer repressiven Psychiatrie. Schweiger kapituliert, nachdem sich Anna von ihm abwendet und das Kind abtreibt. Am Schluß wiederholt sich der Zwangsmechanismus. In einem erneuten Wahnsinnsanfall will Schweiger, der kurz zuvor ertrinkenden Kindern das Leben gerettet hat und als Held gefeiert wird, auf eben diese Kinder schießen. Erst in letzter Sekunde besinnt er sich und stürzt sich aus dem Fenster. Die Regression Schweigers endet mit dem endgültigen Weltverlust. Solipsismus ist der Abschluß einer ungeheuren Isolation und Instrumentalisierung des Individuums, das nun die Welt vernichten muß, um von sich selbst befreit zu werden.

„Der Teufel ist die Einsamkeit“, sagt Schweiger. Vom prophetischen Heiligen über den zerrissenen Gegenwartsmenschen bis zum willenlosen Ich führt der Weg. Dessen letzte geplante Tat, der Schuß in die Menge, ist Ausdruck einer inkommensurablen Einsamkeit. Werfel macht sie zum Stigma seiner eigenen Generation. Der „dreizehnte Stand der Menschheit“, die „Narren, Irrenhäsler, Aussätzigen, Pervertierten, Alkoholiker, Kokainisten, Ewig-Lebensunfähigen“, seien die eigentlichen Anwärtler auf die Revolution, verkündet Dr. Ottokar Grund.

Die Uraufführung des dreiaktigen Trauerspiels im Stil des magischen Realismus findet am 6. Januar 1923 am Neuen Theater in Prag statt. Erst bei der Berliner Erstaufführung zeigen sich mit Ernst Deutsch in der Hauptrolle die expressiven Möglichkeiten des Stückes. Sogar Alfred Kerr ist begeistert. Das Dilemma des Werks, das die Ästhetisierung der Krankheit nicht ohne Willkür betreibt, erkennt der Arzt Arthur Schnitzler sofort. „Auch das Pathologische hat seine Gesetze. Es war nicht notwendig, einen total unmöglichen Krankheitsfall zu erfinden.“⁶ Schwerer noch sind die Einwände eines anderen Freundes, Franz Kafkas. Werfel liest ihm das Stück selbst vor. Es kommt zu einer Auseinandersetzung, nach der Werfel, so der Bericht von Kafkas Freundin Dora Dymant, das Zimmer verläßt. „Daß es etwas so Entsetzliches geben kann“, murmelt der gleichfalls weinende Kafka vor sich hin, der sich zu einem Entschuldigungsbrief an Werfel entscheidet. Darin findet sich als Begründung, „worin mich *Schweiger* beleidigt“, jene „Verschleierung (...) daß Schweiger zu einem allerdings traurigen Einzelfall degradiert ist; die Gegenwärtigkeit des ganzen Stückes verbietet das (...) Sie erfinden die Geschichte von dem Kindermord. Das halte ich für eine Entwürdigung der Leiden einer Generation. Wer hier nicht mehr zu sagen hat als die Psychoanalyse, dürfte sich

⁶ A. Schnitzler: Aphorismen und Betrachtungen, Ges. Werke, Frankfurt 1967, S.492.

nicht einmischen.“⁷ Um das Scheinleben seiner Figuren erträglich zu machen, habe Werfel eine „ihre Höllenerscheinung verklärende Legende“ erfunden, eben die psychiatrische Geschichte — ein „Verrat an der Generation, eine Verschleierung, eine Anekdotisierung. „Dabei ist mein Gefühl dem Stück gegenüber so persönlich, daß es vielleicht nur für mich gilt“⁸, fügt er in einem Brief an Brod hinzu. Bis auf die Tränen ist von Werfels Reaktionen auf diese keineswegs unberechtigte Kritik des Freundes nichts bekannt. Zu vermuten ist, neben anderen Gründen, daß Kafka die Tragödie ihres gemeinsamen Freundes Otto Gross, der unter Wahnsinnskuratel gestellt worden war und vor noch nicht langer Zeit elend ums Leben gekommen ist, auf unzulässige Weise von Werfel kolportiert sieht.

5. Bocksgesang

Bereits Gottfried Keller hat von der dünnen Kulturdecke gesprochen, welche uns von den wühlenden und heulenden Tieren des Abgrundes noch notdürftig zu trennen scheint und die bei jeder gelegentlichen Erschütterung einbrechen kann. Daß sich die Niederschläge dunkler, traumatischer Ereignisse der Urzeit unreduziert noch unter den Krusten der Gegenwart befänden, ist im Herbst 1920, als Werfel sich an die Arbeit zu seinem neuen fünftaktigen Drama *Bocksgesang* macht, für Freud längst ein Axiom. Offensichtliche Regressionen zu primitiven Seelentätigkeiten drängen den Vergleich von Urhorde und moderner Masse geradezu auf. Jahre später läßt Werfel angesichts des nationalsozialistischen Einmarschs in Wien seinen jüdischen Protagonisten Bodenheim in *Cella* die Bilanz dieses nunmehr historisch gewordenen Faktums ziehen: „Keine Rache ist berauschter als die des angestauten Minderwertigkeitsgefühles an den alten Werten.“ Besiegt hat „die analphabetische Seele von heute früh den Hochmut einer in Jahrhunderten erworbenen Kultur, der waldmenschliche Hordentrieb das skrupelhafte Gewissen der freien Persönlichkeit“ (E III, S.178). Die „sogenannte »Aufnordnung« Wiens vollzieht sich als Aufhörung“ (ebd. S.180) Zur gleichen Zeit, als Werfel diesen Roman beginnt, im Oktober 1938, bezeichnet Freud den Faschismus als „Abreagieren der von der Zivilisation verdrängten Aggression“⁹. Archaische Erbschaft und Wiederkehr des Verdrängten nennt er schon früher die Begriffe hierfür. Der hypnotisierende Führer als Massenideal und der Häuptling der Urhorde besitzen danach eine ähnliche Physiognomie. Zwischen Zwangshandlungen und Schutzformeln von Neurotikern und magischen Praktiken und Zaubersprüchen besteht also allemal kein wesentlicher Unterschied. In »Totem und Tabu« hat Freud noch vor dem ersten Weltkrieg diese atavisti-

⁷ vgl. F. Kafka: Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande, a.a.O., S.201-2; H. Politzer: Das Kafka-Buch, Frankfurt 1965, S.263. u. J.P. Hodin: Erinnerungen an Franz Kafka, in: Der Monat I. 1949, S.93.

⁸ F. Kafka: Briefe, Frankfurt 1975, S.424.

⁹ A. Koestler: Als Zeuge dieser Zeit, S.390.

schen Tendenzen beschrieben. Er erörtert dort auch psychologische Theorien eines ursprünglich weiblichen Glaubens, wonach das Tier, welches die Phantasie der Frau in jenem Moment beschäftigt habe, da sie sich erstmals schwanger fühlte, wirklich in sie eingedrungen und von ihr in menschlicher Form geboren worden sei¹⁰. Genau das ereignet sich im Drama. Werfel kennt das Buch und überhaupt, wie eine Tagebuchnotiz vom Herbst 1922 verzeichnet, „ziemlich den ganzen Freud“ (OU, S.678). Bei seinem neuen Bühnenstück aus dem gleichen Jahr gibt schon der Titel die archäologische Intention preis, die das Tier im Menschen ans Tageslicht bringen sollte. *Bocksgesang*, also tragodia, so hießen die Tänze und Dityramben des dionysischen Kultes, die dann, poetisch verfeinert, den Beginn des antiken Dramas einleiteten. Um nichts anderes als um das Wiederauftauchen des längst Vergessenen, der Atavismen, geht es in diesem Drama, das „in einer slavischen Landschaft jenseits der Donau an der Wende des achtzehnten zum neunzehnten Jahrhundert(s)“ (D I, S.253) unter Bauern, Landlosen und muselmanischen Janitscharen spielt. Natürlich kennt Werfel den Bericht Lucians, wonach Pans Vater in der Bocksgestalt sich mit Penelope verbunden habe. Er weiß auch, daß es Unglück bringt, wenn der Mittagsschlaf des Pan gestört wird. „Die Alten haben geglaubt, daß zur sonnigen Mittagsstunde etwas aus der angespannten Natur springen kann“ (D I, S.268), heißt es in *Bocksgesang*. Plötzlich bricht das Reich der Zwischennaturen auf und das »daemonium meridianum«, das Mittagsgespenst, erscheint. Dessen slawische Version »Polednice« hat in einer unübertrefflichen Ballade Karel Jaromir Erben gegeben. Werfel hat das Gedicht früh durch Babi kennengelernt, um es dann häufig im Werk erscheinen zu lassen. Wichtig ist auch Nietzsches eschatologische Metaphorik. Zarathustras Prophezeiung, daß „der große Mittag, da der Mensch auf der Mitte seiner Bahn steht zwischen Tier und Übermensch“¹¹ nahe ist, findet sich bei dem Revolutionfanatiker des Dramas, dem Studenten Juvan wieder. In einer Dorfkirche verkündigt er dem Volk den neuen Gott, der sich hinter dem Ikono-stas, der Wand um das Allerheiligste, noch verbirgt: „Ihr Alle! Euer Antlitz verbirgt Tier-Todeskampf, Tier Gestorbenheit, Überwach bin ich (...) Er ist die Rückkehr, es ist die Heimkehr! Aus dem Urwald der Nacht sind wir gebrochen, blinzelnd ins Tageslicht. In den Wald wollen wir rückkehren.“ (D I. S.296).

Musils vage Nachweise einer Abhängigkeit von Oskar Maurus Fontanas expressionistischem Roman »Erweckung«, der »Cavalleria rusticana« oder gar Maeterlincks Einakter »L'intrusé«, vermögen nicht zu überzeugen.¹² Die Idee des Stücks geht, wie meist bei Werfel, auf ein frühes authentisches Erlebnis zurück. „Ich sah (...) durch das Gartentor des Krüppelhauses von Vyschehrad jenen Bocksmenschen auf allen Vieren

¹⁰ vgl. S. Freud, IX. S.403.

¹¹ F. Nietzsche: Werke II. S.340.

¹² R. Musil, P. 1558.

stehen, mit fuchsrotem Spitzbart und schamlos hochgehobenem Hintern, ein Anblick, der vor mir das erste Mal den entsetzlichen Abgrund und die dämonischen Möglichkeiten der Natur aufriß." (SdU, S.413/14) Im Drama bricht das Bocksmonster, der 23 Jahre in einem Verschlag geheimgelaltene Sohn eines reichen Bergbauern, aus seinem Stall aus. „Die Urverwirrung steigt an die Oberfläche. Das verborgene Tier stößt uns auf" (D I, S.316), erkennt zu spät der Physikus, der unbewußt selbst eine Rolle beim Akt der Wiederkehr des Verdrängten gespielt hat. Ausgerechnet der aufgeklärte Atheist und Voltairianer nämlich ist es gewesen, der durch eine Fehlleistung — er vergaß, die Stalltür zu schließen — das atavistische Geschehen eingeleitet hat. Werfel läßt nicht zufällig mit der Bocksmetaphorik eine archetypische numinose Welterfahrung zu jenem historischen Zeitpunkt erscheinen, da postuliert wurde, daß außer der Natur nichts existiert und höhere Wesen nichts als phantastische Rückspiegelungen unseres eigenen Wesens seien. Voltaires Atheismus „Ecrasez l'infame" hallt in der Figur des Physikus bis ins südliche Slowenien hinein. Dort zerbricht die Aufklärung am Umschlagen von materieller Not in fanatische Zerstörungswut, von Revolution in magische Dämonologie. Der Bocksmensch, Materialisation des atavistischen Potentials, wird von dem Studenten Juvan zum Gott erhoben. Von „Sehnsucht der Rückkehr in Tier-Aug und Atem" (D I, S.314) beseelt, zielt dessen apokalyptische Heilslehre auf die Zerstörung von Kultur schlechthin.

6.

Der endgültige Bruch mit dem Illusionismus der expressionistischen Bühne vollzieht sich parallel zur Entdeckung der Geschichte als Objektivationsraum des Gleichnisses. In den knapp aufeinanderfolgenden Historiendramen *Juarez und Maximilian*, *Paulus unter den Juden* und *Das Reich Gottes in Böhmen* zeigt sich Werfels Nähe zu einer als »neue Sachlichkeit« inventarisierten Periode wirklichkeitsnaher Dichtung. Werfel sammelt künftig vor jeder größeren Arbeit dokumentarisches Material, um das nun verhaßte „losgelassene Fabulieren" zu vermeiden: „jede poetische Freiheit ohne strenge Begründung erschiene mir als unkünstlerischer und verletzender Leichtsinn" (D I, S.561). Dabei bleibt seine Geschichtsbild statisch. Daß die Geschichte als Teil des organischen Lebens dessen zyklische Beschaffenheit teilt, daß paradigmatische Grundtypen in der Historie „unberührt bleiben von den extremen Verwandlungen und Entwicklungen" (SdU, S.310), gilt als Axiom bis ins Spätwerk. Die Konflikte in den drei Geschichtsdramen sind demgemäß nahezu identisch. Im Juli 1924 beginnt er die Arbeit an *Juarez und Maximilian*.

Die historische Zeit der in dreizehn Bilder eingefassten, dreiphasigen Dramenhandlung erstreckt sich von den Befreiungskriegen des Herbstes 1865 bis zum Sommer 1867, dem Sieg der Republikaner und der Exekution des Kaisers von Mexiko. Dessen

Geschichte steht im Mittelpunkt. Ihr Zentrum ist das endgültige Auseinanderfallen von moralischem Anspruch und politischer Wirklichkeit. Maximilian, dem dreiunddreißigjährigen Bruder des österreichischen Monarchen, steht ein äußerster Gegenpol, der Zapoteko Benito Juarez, Sprößling einer Viehhirten-, jesuitischer Priesterzögling, Revolutionär und republikanischer Präsident gegenüber. Nach drei Jahrhunderten spanischer Ausbeutung ist nun die Stunde der Entscheidung da. Juarez erscheint ausschließlich im Spiegel seiner Umgebung. Daß Werfel sich entgegen dem ursprünglichen Plan dazu entschlossen hat, ihn nicht selbst auftreten zu lassen, liegt an der dramatischen Funktion der Figur nicht minder als an dem tragischen Anachronismus ihres Antagonisten, des Kaisers Maximilian. Juarez steht für ein durch Analyse, Strategie und Kalkül sich artikulierendes Machtstreben. Die individuelle Beschaffenheit der Gestalt würde die in ihr zutagetretenden kollektiven politischen Tendenzen verschleiern. In Juarez wird nicht das Subjekt der Geschichte, sondern deren Exekutivorgan gezeigt. Auf seine Persönlichkeit kommt es in dem Stück nicht an. Maximilian hat es nicht mit einer unverwechselbaren Gestalt, sondern mit einem Prinzip zu tun. Das Stück handelt von der Ersetzung eines noch mit den Schlacken von Moralität und Tugendbegriffen durchsetzten, vergangenen Totalitarismus durch die Anonymität des modernen Machtstaates. Weil Maximilian kein kalter Arithmetiker der Macht ist, sondern ein Mensch, weil er die Integrität der Person mit ihrer Aufgabe identifiziert, scheitert er, wenn sein Ehrgefühl getroffen wird. Als Juarez dem Kaiser dessen Bildnis-zurückschickt — Maximilian hat darunter die Unterschrift gesetzt: „Der Sinn der Feindschaft ist die Versöhnung“ — reagiert er menschlich. Er stimmt dem ihm geratenen Massaker an den Auführern zu. Werfel läßt bei aller Sympathie für den Menschen Maximilian an den letalen Konsequenzen subjektiver Willkür keinen Zweifel. Juarez tut das Richtige und erreicht das Gute. Maximilian, „ein schöner Mensch“, will stets das Gute und handelt beständig falsch. Die »Clemenza« des Kaisers wird zum Todesurteil für Tausende. Ein »veritabler Don Quijote« ist er, weil er die Moralität einer aufgeklärten Herrschaftsform noch zu einer Zeit aufrechterhält, die gerade dabei ist, die Berechenbarkeit der Geschichte durch die Ausschaltung subjektiver Faktoren zu erhöhen. Der napoleonischen Vorstellung von der Politik als Schicksal der Moderne stellt er das Bekenntnis gegenüber: „Ich zerstöre die Politik“ (D I, S.404). Solche Mißachtung einer historischen Gegebenheit führt zu jener zeitgemäßen Lesart der Schuld, die er am Schluß selbst erkennt: „Schuld ist: Seinen Taten nicht gewachsen sein! Mißerfolg ist Schuld!“ (D I, S.459). Werfel läßt den beiden Antagonisten dramatische und menschliche Gerechtigkeit widerfahren. Die Integrität des Juarez, die Unabdingbarkeit der Befreiung aus der kolonialen Ausbeutung und die Notwendigkeit der Revolution stehen für ihn nicht zur Debatte. Politisch und moralisch hat sich die fast nur noch von Verrätern, Emporkömmlingen und Karrieristen vertretene alte Ordnung überlebt. Porfirio Diaz, ein General der rechtmäßigen republikanischen Regierung unter Don Benito

Juarez, bringt diese Erkenntnis auf die prägnante Formel: „Nicht wegen der Monarchen muß man die Monarchie abschaffen, sondern wegen der Monarchisten“ (D I, S.426). Verärgert setzt sich Werfel, als ihm der sozialdemokratische VORWÄRTS vorwirft, er habe den Helden der Revolution, Juarez, gegen den monarchistischen Legitimus ins Unrecht gesetzt, zur Wehr. „Ich bin radikalster Republikaner und war es schon (...) zu einer Zeit, wo das offene Bekenntnis Hochverrat hieß. Mein Drama (...) ist Kampf und Triumph einer historischen Logik, deren Form »Republik« heißt, ebenso wie es tragischer Untergang des andern Prinzips ist.“¹³. Freilich habe der Vorwurf des VORWÄRTS auch sein Gutes. Er beweise nämlich, „daß ich ein wesentliches Gesetz tragischer Kunst erfüllt habe, Gerechtigkeit“. Zu dieser Gerechtigkeit gehört Maximilians Kampf um Reinheit, deren höchster Ausdruck seine Unfähigkeit zum Haß, seine Feindesliebe ist. Maximilians Idee, Juarez so die Hand zu reichen wie Don Carlos dem Marquis Posa, geht noch ganz vom aufgeklärt-humanistischen Absolutismus aus. Indem Werfel seine Gestalt glaubwürdig in den Rahmen einer Gesellschaft zurückversetzt, der, mit Klopstocks Wort, das Höchste ein König war, der Glückliche macht, gewinnt er eine ungewöhnliche Perspektive. Als Experiment einer abgelebten Herrschaftsform reklamiert er im Augenblick ihres Scheiterns noch deren einstige emanzipatorischen Errungenschaften. „Ich bin kein Cäsar, kein Diktator, kein Usurpator! Ich will nicht mich (...) Der legitime Herrscher ist der Stellvertreter der weltlichen Liebe Gottes“ (D I, S.414). Am Schluß des Stückes, kurz vor seiner Hinrichtung, nimmt er die Konsequenzen eines egalitären Gesellschaftsbegriffs vorweg, der mit dem Glauben an die Individualität auch die Verantwortung für das eigene Schicksal suspendiert: „Die souveräne Epoche ist vorüber. Im Schiffbruch der privilegierten Klassen keuchen armselige Könige, die keine sind! Die Zeit der Diktatoren beginnt, Juarez!! (...) Ihr alle seid nur Deserteure eures Schicksals. Mich hielt es gebannt“ (D I, S.459).

Werfel hat sich streng an die historischen Tatsachen gehalten. Zu den wichtigsten Quellen gehört das gerade erst erschienene Werk von Cesare Conte Corti »Maximilian und Charlotte von Mexiko«. Die in die dramatische Struktur eingesprengten exkursiven Elemente geben diesem Theaterstück „eine bewußte Form, die den Konflikt zwischen Drama und Epos versöhnen will“ (D I, S.557). Die eher mißglückte Uraufführung findet im April 1925 statt. Werfel, der eigens nach Magdeburg gereist ist, zeigt sich bitter enttäuscht. Erst als Max Reinhardt das Stück am 26. Mai im Theater in der Josefstadt inszeniert, gelingt der Durchbruch. Werfel erhält für sein Stück den Grillparzer-Preis. Einen besonderen Applaus gibt es für Egon Friedell in der Nebenrolle des New Yorker Kriegsberichterstatters Clark. Für Darius Milhauds Umarbeitung des Textes zu einer dreiaktigen Oper entwirft Werfel 1930 das Libretto.

¹³ Franz Werfel: Zuschrift an den Vorwärts, No.572, Abend-Ausg., 4.12.1924, S.2.

7. Paulus unter den Juden

Am Abend des 15. Januar 1925 geht Werfel zusammen mit Alma im Triester Hafen an Bord der Vienna. Diese erste große Reise, die er unternimmt, soll über Ägypten nach Palästina, nach Jerusalem führen. Beim »Spionieren« auf dem Hinterdeck des Dampfers entdeckt er alte orthodoxe Juden aus Galizien, dazwischen junge, intellektuelle Zionisten, alle auf dem Weg nach Erez Israel, nach Palästina, dem Land der jüdischen Volkwerdung, das augenblicklich unter britischer Mandatschaft steht. Im Reisetagebuch vermerkt Werfel: „Die Zionisten zeigen unbedingt eine gesteigerte und konzentrierte Stimmung. Sie sind zueinander offensichtlich gut (...) Es ist zweifellos etwas anderes in ihnen. Wer Augen hat, der sehe!“ (OU, S.706). An seiner politischen Ablehnung des Zionismus hält er freilich auch noch beim Anblick der hoffnungsfrohen Pioniere fest. Ihr ostentatives Hissen der Palästinafahne, ihr Nationalismus sei zutiefst anachronistisch: „jetzt müssen sie zeigen, daß sie dasselbe können, was sie an andern Völkern so verlacht und verachtet haben.“ (ebd.) Schon formen sich die Charaktere des Paulus-Dramas. Zahlreiche Reflexionen über die unterschiedlichen Formen jüdischer Identität füllen das Tagebuch. Beim Anblick der betenden und musizierenden Auswanderer glaubt Werfel eine spezifische Gestik zu erkennen, die in ihm selbst noch steckt. „Der Assimilant kämpft einen zweifelhaften Kampf gegen diesen Automatismus, der uns in den Gliedern steckt.“ (OU, S.707). Am 19. Januar legt das Schiff in Alexandria an. Werfel ist überwältigt. „Fremdes, erregtes Gefühl! Ein anderer Weltteil.“ Die Erinnerung an den einstigen Karl May-Enthusiasmus wird sofort wach. In Kairo erschreckt er vor der grenzenlosen Armut des abgerissenen, hungernden Volks. „Revolution? Woher? Es gibt nicht einmal ein Proletariat! Ich weiß nicht, ob eine marxistische Partei existiert.“ (OU, S.711) Werfel besucht die großen Moscheen, wird Zeuge eines ekstatischen Tanzes von Derwischen und denkt dabei wieder an die orthodoxen Juden auf dem Schiff. „Ist es nicht wiederum die Ekstase des Automatismus?“ Fasziniert von einer sich im Tanz artikulierenden Mischung aus Sinnlichkeit und Transzendenz schreibt er im Hotel eine Prosaimpression *Die tanzenden Derwische*. „In weißen Leinengewändern, zu immer weiteren Abständen verurteilt, kreisen die Seelen, die mit der rechten Hand die Gnade empfangen und mit der linken die Schuld bezahlen müssen.“ (E I, S.290). Bis zum 10. Februar bleibt er mit Alma in Ägypten. Genau werden die Eindrücke über die Schauplätze des späteren Jeremias-Romans festgehalten. Giseh, Memphis, Luxor, Karnak, Heliopolis und Sakhara gehören zu den Reisestationen. Er ist fasziniert von der Dominanz der Seele in der ägyptischen Kunst. Als wahre Vergöttlichung des Menschen empfindet er eine noch in den kleinsten Reliefs zu findende »Hymnik des Humanen«: „Hier ist die Tatsache! Die Welt fängt im Menschen an.“ (OU, S.718) Während einer Autofahrt in die arabische Wüste erblickt Werfel den kon-

kreten Gegensatz zu dieser Hymnik. Er erkennt die noch bestehenden Reste der Sklaverei und wird Zeuge, wie ein Aufseher wehrlose Kinder auspeitscht.

Am 10. Februar kommt das Paar in Judäa an. „Herr Werfel! ... Herr Werfel (...) wir warten auf Sie schon drei Wochen“¹⁴, ruft ihm am Bahnhof ein alter Dienstmann namens Eckstein zu. Auf dem Jerusalemer Programm steht zunächst die Grabkirche und der Ölberg. Erst später folgt die Besichtigung der Klagemauer. Werfel besucht Bubers und Kafkas Freund Hugo Bergmann, inzwischen Leiter der Jüdischen Nationalbibliothek in Jerusalem, trifft sich mit dessen Bibliothekar, dem Kabbalaforscher Gerschom Scholem, und besichtigt ohne Rücksicht auf Almas Proteste die in unwirtlicher Gegend gelegenen zionistischen Kibbuzim und Ackerbauschulen, wo man gerade versucht, die sozialistische Produktionsweise zu realisieren. Kaum bleibt ihm Zeit, sich in Jerusalem genau umzuschauen, der Stadt, die zum Handlungsort der als Trilogie geplanten dramatischen Legende *Paulus unter den Juden*, wird. Der Held des Stückes fühlt sich unter seinen ehemaligen Glaubensgenossen so fremd wie sein Dichter unter den Zionisten. Beide aber halten an der unabdingbaren Bindung von Judentum und Christentum fest. „Dem Fleisch nach ein Jude, dem Geiste nach ein Christ wie Paulus (...) den ich versthe wie mich selbst“ (Barbara, S.365), diese Worte einer Romanfigur geben unmißverständlich die Identifikation ihres Schöpfers wieder. Am jüdisch-römischen Assimilanten Paulus zeigt Werfel, daß erst die Entfernung vom Ursprung eine Heimkehr zu ihm ermöglicht.

Worfels Schwierigkeiten, den historischen Stoff zu bewältigen, sind groß. Das Lob, das ihm später der Religionswissenschaftler Schalom Ben-Chorim, Schüler und Freund Martin Bubers, zukommen läßt, hat er sich mühsam verdient. Paulus sei „eine intuitive jüdische Sicht des Paulus“, die nur „ein großer jüdischer Dichter“ mit „dem untrüglichen Gespür für unterschwellige geistesgeschichtliche Zusammenhänge“¹⁵ habe schaffen können. Noch im Juni 1926 schreibt Werfel verzweifelt an Schnitzler über die Tücken des Sujets: „Ich ändere Szenen, Charaktere, Worte und komme zu keiner Klarheit (...) Dabei ist das ein Stoff, der sich immer wieder verschließt und andere Abgründe öffnet.“¹⁶ Daß die Fortsetzungen *Paulus unter den Heiden* und *Paulus und Cäsar* niemals geschrieben werden, liegt an diesen Schwierigkeiten. *Paulus unter den Juden* ist zunächst eine historische Tragödie, „nichts Geringeres will dargestellt werden als der entscheidende Augenblick, in dem das Christentum sich loslöst von seiner Mutterwelt“ (D I, S.558). Zugleich aber soll das Stück eine religiöse Parabel sein. Da Werfel Geschichte und Religion als antinomische Größen empfindet, in welchen das Wer-

¹⁴ aus: Berliner Tageblatt, 16.5.1925

¹⁵ S. Ben-Chorim: Paulus, München 1980, S.206, vgl. auch ders., Bruder Jesus, München 1977, S.9.

¹⁶ Franz Werfel an A. Schnitzler, 7.6.1926, abgedruckt in: Jb. des Wiener Goethe-Vereins, Bd.86/87/88, 1982-84, S.522ff.

den dem Sein gegenübersteht, stellt sich das Grundproblem schon vorab als gattungsspezifische Schwierigkeit. „Das Drama, die Tragödie (...) kann nichts als Geschichte sein, denn sie stellt nicht das Wunder dar, sondern Menschen, begründete Leidenschaften und Handlungen.“ (D I, S.559) Nur im verantwortlichen Festhalten an den geschichtlichen Quellen und Überlieferungen gelingt der Tragödie „die tiefere Rekonstruktion des Weltgeschehens“. Das Wunderbare, das die Geschichte nicht berühren darf, weil es sie aufhebt, muß unsichtbar und ungestaltet die Handlung überwölben. Nicht die Bekehrung des Paulus noch seine organisatorische Tätigkeit als Prediger einer neuen Kirche interessiert Werfel. Um die unmittelbare Wirkung der Vision von Damaskus auf den mutmaßlichen Epileptiker geht es, um die darauf folgende Auseinandersetzung mit dem Patriarchen und Rabbam Gamaliel. Hier erst, in dem Disput mit dem väterlichen Lehrer, wird die Kernfrage nach der Messianität Jesu ausgetragen. Paulus ist der Mann, „der etwas Großes, etwas Unsagbares, Unbeschreibliches soeben erlebt hat und in diesem Augenblick, halbbetäubt noch, nichts anderes weiß, als: Das ist die Wahrheit, das und nichts anderes.“¹⁷ Paulus' Tragik ist die absolute Unvereinbarkeit von subjektiver Erfahrung und historischer Situation. Hierin wurzelt seine Sprachlosigkeit. Er ist eine Figur, die ein Erlebnis vermitteln soll, dem noch keine Begrifflichkeit zur Verfügung steht. „Die Zeiten des Wortes sind zu Ende“, sagt Paulus. Der Disput am Jom Kippur, dem Versöhnungstag, bringt die äußerste Polarisierung von Judentum und Christentum. Schroff stehen sich die auseinandergefallenen Zeiten gegenüber. Paulus nennt den Rabbi Jesus den Sohn Gottes, „der war, ehe die Welt war“. Gamaliel sagt über den Messias: „Der Ewig-Künftige ist er!“.

Die Reaktionen auf das am 30. Oktober 1926 vom Düsseldorfer Schauspielhaus uraufgeführte Stück, das in den nächsten Jahren über alle großen deutschen Bühnen geht, sind unterschiedlich. Stefan Zweig erkennt sofort Werfels Intention, das Christentum als Sukzession, als zeitlich-historische Folge zum Judentum zu fassen. „Sie haben die entscheidende Wende bloßgelegt — Vision als Geschehnis gesehen, Geschehnis als Vision gestaltet.“¹⁸ Bei einem Besuch bei Sigmund Freud wird auch dessen Interesse an Werfels Stück geweckt. Freud selbst weist, wie zuvor Nietzsche im »Antichrist«, an Paulus die Genealogie des Schuldbewußtseins nach. Paulus habe die Erbsünde, das kardinale Verbrechen gegen den Vatergott, nicht als Mordtat erinnert, sondern zur Erlösungsbotschaft umfunktioniert: „die dunklen Spuren der Vergangenheit lauerten in seiner Seele, bereit zum Durchbruch in bewußte Regionen.“¹⁹ In einem Brief legt Freud seine Bedenken gegen Werfels christologische Konstruktion nieder. Werfel antwortet: „Alles eher wollte ich als das Christentum verklären. Im Gegenteil! Ich habe

¹⁷ Gespräch mit Franz Werfel, Was arbeiten Sie, in: W. Haas: Die literarische Welt, Jg.1926, Nr.2, S.1-2.

¹⁸ Brief von S. Zweig an Franz Werfel, 16.9.1926, Phil.

¹⁹ S. Freud: Studienausgabe, Bd.IX. Frankfurt/M. 1974, S.534-35.

dieses Stück als Jude geschrieben. Und kein Augenblick schien mir für das Judentum »dialektischer«, »tragischer« zu sein, als der, wo sich die antinomistische Richtung (Christus) von der Thora und der Nation ablöst, und in der Person des abtrünnigen Paulus die Welt erobert.²⁰

8. Das Reich Gottes in Böhmen

Es ist kein Zufall, daß sich in den Briefen an Freud auch die Bemerkung findet, daß andere Völker ihre Katastrophen als Niederlagen, Eroberung und Versklavung durch Fremde erleben. Sofort nach der Fertigstellung des *Paulus* beginnt Werfel mit den Vorarbeiten zu seinem nächsten Historiendrama, *Das Reich Gottes in Böhmen*. Die zwischen 1431 und 1434 in Basel und Böhmen spielende Tragödie handelt das historische Phänomen messianistischer Endzeiterwartung und der Geschichte eines Menschen, des Taboritenführers Prokop, ab. Prokop ist der Nachfolger des verbrannten Johannes Hus und des Žižka von Trocnov, der im Sommer 1419 das Neustädter Rathaus von Prag gestürmt hatte und die königstreuen Ratsherren aus dem Fenster stürzen ließ. Die chiliastischen Taboriten erwarten die Ankunft des neuen Äon, sie führen kommunistische Lebensformen ein, schlagen schwerbewaffnete Kreuzheere. Alle sollen, bei voller Gütergemeinschaft, Brüder und Schwestern werden. „Wie in der Stadt Tabor kein Mein und Dein, sondern alles gemeinschaftlich ist, so soll immer Alles Allen gemeinschaftlich sein“ (D II, S.59), heißt es in der Proklamation. Abgeschafft werden sollen das Gericht, der Eid, die weltlichen Würden und der Krieg, den man einzig mit seinen eigenen Waffen bekämpfen kann. Nach Žižkas Tod kommt es zum Streit unter den demokratisch-radikalen Taboriten. 1431, in der Schlacht von Taus wird das letzte Kreuzheer, angeworben vom Gegenspieler des Werfelschen Helden, dem Kardinal Julian de Cesarini, geschlagen. In diesem historischen Augenblick setzt die Tragödie vom *Reich Gottes in Böhmen* ein. Die Revolution geht an der Kompromißbereitschaft und am Utilitarismus zugrunde. Prokop, genannt der Große, ein ehemaliger Mönch, wendet sich mit Manifesten an die gesamte Christenheit. Auf Gewaltfreiheit baut er seine Pläne. Hierdurch gerät er aber in Konflikt mit den Radikalen, die den Kampf fortsetzen wollen. Das Konzil zu Basel bringt keinen Ausgleich zwischen den Taboriten auf der einen und den utraquistischen und katholischen Kräften auf der anderen Seite. Bei Lipan, nächst Deutschbrod, werden die durch Hunger, Krankheit, Ungehorsam und Verrat geschwächten Taboriten am 30. Mai 1434 vernichtend geschlagen. Prokop, der immer nur den Frieden wollte, ergreift zum erstenmal das Schwert und kommt durch das Schwert um. Vor den Augen seines ihn liebenden Feindes, des Kardinallegaten

²⁰ Franz Werfel an S. Freud, 13.9.1926, abgedruckt in: B. Urban: Franz Werfel, Freud und die Psychoanalyse, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 47.Jg., 1973, XLVII Bd., S.278ff.

Julian Cesarini, stirbt er. Seine letzten Worte zielen auf den „gräßlichen Fatalismus“ der Geschichte. Sie enthalten wie die Prophezeiung Maximilians die Ahnung von einer zukünftigen Gewalt, die sich endgültig aus den Fesseln von Religiosität und Ethik befreit haben wird. „Gott hin, Gott her! Wahrheit? Gerechtigkeit? Alles nur Worte der Kampflist! (...) Aber es kommen die Harten bald, die über ihr Gewissen nicht stolpern (...) Der Krieg geht weiter ... Das ganze noch einmal.“ (D II, S.88-89) Unmittelbar nach Prokops Tod erwacht das tschechische Selbstbewußtsein erneut. Der Kampf um die Nation erstreckt sich von nun an auf ein halbes Jahrtausend. Werfel liest zur Vorbereitung auf die Arbeit an dem Drama bolschewistische Literatur. Intensiv setzt er sich mit den Studien des tschechischen Historikers František Palacky auseinander, der das „Geheimnisvolle der Prokop-Figur“ erkennt habe. Der Dualismus eines gläubigen Pazifismus im Sinne Tolstois und militärischer Befreiung personifiziert sich in dieser Gestalt. Da es zwischen religiöser Hoffnung und politischer Wirklichkeit keinen Kompromiß gibt, kann der Held — Werfel vergleicht ihn mit Gandhi — nur im Scheitern siegen. Die Einheit, die alle chiliastischen Revolutionen verbindet, „die aus der slavischen Natur immer wieder hervorbrechen“²¹, resultiert eben gerade aus der Erfahrung permanenten Scheiterns. Werfel durchschaut die Ökonomie der kirchlichen und politischen Macht genau, wenn er minutiös zeigt, wie sie, ein Merkmal aller siegreichen Restaurationsbewegungen, die Rivalität unter den revolutionären Gruppen durch Diplomatie, Versprechungen und Verzichte steigert. Die wohlbestallten Prager Bürger — „Euer Geist zeigt schon ganz das heimische Mehlspeisgepräge“ (D II, S.29) — ziehen sich rechtzeitig zurück. Zynisch blickt auch ein Adeliger, Ulrich von Rosenberg, auf seine einstige „Darmschwäche der Brüderlichkeit“ zurück. Er ist es auch, der im dritten Teil der Tragödie, als in der Prager Burg der Untergang der Taboriten strategisch vorbereitet wird, die Grundformel der Konterrevolution ausspricht: „Man muß zuwarten können, bis die Ideale des Gegners auf den Hund gekommen sind.“ (D II, S.73). Zuletzt fallen auch liberale bürgerliche Intellektuelle wie Jan Rokycana, Magister der Prager Universität, um. An die Stelle der nationalen Befreiung tritt, auch ein beinahe klassisches Gesetz, der nationale Minderwertigkeitskomplex. „Wen betrübt's nicht, daß in Frankreich die Zigeuner und Halunken mit unserem Namen »Bohemer« genannt werden? Ruhe brauchen wir, Brüder!“ (D II, S.50). Prokops Isolation ist ohne Beispiel. Er ist eine Hiob-Figur, von den Freunden verraten, von der Familie verlassen und von der Öffentlichkeit angespöen. Den Weg von der Gewaltlosigkeit zur Gewalt, vom eschatologischen Ideal zum geschichtlichen Handeln geht er im Grunde allein. Erst nach seinem Tod tritt die Antithetik von Glaube und Revolte wieder in die historische Zeit, wo sie sich erneut objektiviert. Auf die Frage nach dem Verhältnis des historischen Dramas zur Gegenwart betont Werfel, daß der Held, weiterhin dem Konstrukt-

²¹ Franz Werfel, Interview Prager Presse, 10.4.1931, S.130

onsprinzip der griechischen Tragödie unterworfen, „zugrunde gehen muß“. „Die Verstrickung der Menschen in den Kampf der Dämonen (...) Einen andern Sinn kann auch die moderne Tragödie nicht haben“ (OU, S.598) Das für alle drei historischen Dramen Werfels bezeichnende Problem der Antinomie von Sein und Werden, Geschichte und Ewigkeit, Immanenz und Transzendenz gelangt in dem äußerst geglückten Dialog des Freund-Feind-Paares Julian und Prokop zum konzentrierten Ausdruck. Das Wort des Freundes Kafka, wonach man der Erlösung, auch wenn sie nicht kommt, jederzeit würdig sein solle, steht hinter dieser Konstruktion.

„Julian: Und das jenseitige Leben, Prokop? Wenn die Ewigkeit ein großes Nichts ist, was wäre dann die Zeitlichkeit?

Prokop: Wenn wir's auch nicht vollenden, wir sterben dafür, daß diese Zeitlichkeit hier zur großen Ewigkeit werde!“

(D II, S.26)

Im Exil wird Werfel in der Komödie *Jacobowsky und der Oberst* dieser Antinomie erneut nachgehen. Das Hussitendrama, worin er erstmals Simultan- und Montagetechnik ausprobiert, wird am 6. Dezember 1920 im Wiener Burgtheater uraufgeführt. Am 27. Oktober 1926 wird Werfel zum Mitglied der Preußischen Akademie der Künste, Abteilung Dichtkunst, ernannt. Seine Popularität erreicht den Höhepunkt. In einer Meinungsumfrage der SCHÖNEN LITERATUR steht er vor Rilke und Stefan George. Daß „die Sehnsucht nach Menschen immer mehr verschwindet“, wie er Schnitzler mitteilt, ist eine Konsequenz aus dem Rummel, der um ihn veranstaltet wird. Er ist froh, wenn er in Breitenstein, Venedig oder Santa Margherita Ligure, abgesehen von einigen durchgeführten Nächten mit Gerhart Hauptmann, unbeachtet arbeiten kann.

9. Der Weg der Verheißung

„Ich arbeite, ohne daß ich weiß, ob aus dem ganzen Plan (Bibel) etwas wird. Hoffentlich geht die Welt endgültig, radikal und rasch unter. Dann sind wir's los. (Ich rieche Krieg.)“ — schreibt Werfel am 26.2.1934. (Briefabschrift, 26.2.1934.). Ganz offensichtlich hat sich diese apokalyptische Stimmung auf das soeben begonnene vierteilige Bibelspiel, eine Auftragsarbeit für Amerika übertragen.

Drei langgezogene Töne auf dem Schofar, dem Widderhorn, kündigen an dessen Beginn die drohende Gefahr eines Pogroms an. Aus weiter Ferne wird „ein Gehen, Stapfen, Scharren von Tausenden von Füßen, der Lärm einer ziehenden Menge, die sich in Bewegung setzt und näherkommt“, vernehmbar (D II, S.95). Auch die im Sommer überarbeitete Fassung des Werkes vollzieht sich vor einer düsteren politischen

Kulisse. In Wien wird bei einem nationalsozialistischen Putsch Engelbert Dollfuß, der die Nazis vehement bekämpft hat, umgebracht. Der Putsch mißlingt. Ein regelmäßiger Gast der Werfels, der bisherige Unterrichtsminister Kurt Edler von Schuschnigg, rückt an die Stelle des kleinen Kanzlers und setzt dessen linksfeindlichen Kurs fort. Karl Kraus ist über den Tod des verehrten Dollfuß so erschüttert, daß er in Tränen ausbricht. Einen Romantitel von Werfel variierend schreibt Bertolt Brecht über die austrofaschistischen Sympathien des Satirikers: „Er rühmte die Mörder. Er beschuldigte die Ermordeten.“²² Kraus' Behauptung aber, daß „gegen die Auferstehung Wotans (...) der Parlamentarismus unwirksam“ sei und „gegen das Mysterium von Blut und Boden (...) die Demokratie“ versage,²³ ist im Europa von 1934 ein realistischer Wahrheitsgehalt kaum abzuspüren. Zu denen, die sich mit dem autoritären Ständestaat zunächst abfinden, weil dieser die Unabhängigkeit vom Deutschen Reich wahren will, gehört auch der von Karl Kraus mit ungeminderter Wut weiterhin angegriffene Franz Werfel.

Als ein Israel „dienendes Werk“ (D II, S.509), dargestellt auf einer »Mysterienbühne«, will Werfel sein neues Stück verstanden wissen. Als ewiges Geschehen, immerfort nachzuvollziehen im Akt des Eingedenkens, als symbolischen Ablauf und als ethisches Modell der Selbstbewahrung, keineswegs aber als bloßes Historiengemälde begreift Werfel die biblischen Geschehnisse. „Wohl neigt man deinem Wort sich — / Doch blutig schlägt den Mund man, der es sprach“,²⁴ hatte Richard Beer-Hoffmann bereits 1915 in seinem Bibelspiel »Jaakobs Traum« den Engel Samuel sprechen lassen. Diese Dialektik von Wahrheit und Leid gilt auch in Werfels Stück. Gezeigt wird in der nicht entmythologisierten Anschaulichkeit der alten Bilder deren Relevanz für eine Gegenwart, die mit dem Höhepunkt der Assimilation zugleich den entsetzlichsten Angriff auf das Judentum hervorbringt. Auf fünf Bühnen, in einer „bisher unerhörten dramatischen Polyphonie“ (D II, S.511-12), soll sich das Spiel entfalten. Mit dem Begriff »Polyphonie« ist der Charakter der Simultaneität der Ereignisse als ewiges Geschehen, als Allgegenwart genau bezeichnet. Werfel hat sich, abgesehen von metrischen Eingriffen, an den biblischen Text gehalten. Das Werk ist eine Montage. Gelegentlich, wie etwa beim Tode Moses', greift er auf jüdische Sagen und rabbinische Quellen zurück. Schon 1920 hat er eine Moses-Erzählung geschrieben. Auch in Josef bin Gorions berühmten »Sagen der Juden« findet sich jenes Motiv des Streitens mit Gott, das zu den gelungensten Passagen in Werfels Stück zählt. Der Todesengel will Moses auf seinem Weg begleiten. Im volkstümlichen Glauben öffnet der so heimgesuchte Mensch vor Schreck den Mund, welche Gelegenheit der Engel benutzt, einen Todestropfen von seinem Schwert hineinfallen zu lassen. Moses aber schlägt in Werfels

²² B. Brecht: *Gesammelte Werke*, Bd.9, *Gedichte 2*, Frankfurt 1967, S.505.

²³ *Fackel*, 890-905, Juli 1934, S.276-77.

²⁴ R. Beer-Hofmann: *Jaakobs Traum*, Frankfurt 1963, S.78

Stück dem Engel das Schwert mit seinem Stab aus der Hand und reklamiert lebenshungrig vor Gott sein Recht auf Einzug ins Gelobte Land. Er bittet um seine Entlassung aus der Heilsgeschichte. In tiefster Erschöpfung bricht er in die Knie und fleht, so sein zu dürfen, wie die anderen: „Herr, König der Welt... Tu den Mose von mir... Und laß mich hinüber als niedrigen Mann, Im Land meiner Väter zu leben (...) Und willst Du das nicht... so mach mich zum Tier... Laß mich ein Vogel, ein Vogel sein“ (D II, S.141).²⁵

In vier Teile — die Erzväter, Mose, die Könige und die Propheten — gliedert sich das Spiel. Eingebunden und unterbrochen wird es vom Parallelgeschehen einer „zeitlosen Gemeinde Israel in einer zeitlosen Nacht der Verfolgung“. Das Bethaus, in das sich die Gemeinde geflüchtet hat, ist, mit Börne gesprochen, ein „magischer Judenkreis“. Werfel nimmt das Jahr 1935 mit den Nürnberger Rassegesetzen vorweg. Keiner kann mehr heraus. Unwichtig fürs Überleben wird das individuelle Selbstverständnis der Verfolgten. Werfel läßt eine ganze Typologie jüdischer Identität erscheinen. Es gibt dort den mäkelnden Defaitisten: „Hat man schon gehört, daß es jemals Tag war in Israel“ (D II, S.95). Es gibt die Ängstlichen und die Verantwortungsbewußten, die Frommen und die Entfremdeten: „Ich wäre nicht zurückgekehrt, wenn das Volk draußen mich nicht an meinem Gesicht erkannt hätte“ (D II, S.97). Auch für den an Selbsthaß leidenden ewigen »Widersprecher« findet sich kein Ausweg. Kaum hat man ihn hinausgeworfen und in »Totenstille« abgewartet, was mit ihm geschieht, ist er, ein unverzichtbarer Bestandteil des allegorischen Personals, wieder auf der Bühne. Seine Rede aber macht die Verzweiflung darüber, dazugehören zu müssen, auf das eindringlichste transparent: „meine Zeit ist das ewige Nie. Die anderen Menschen werden geboren, leiden und sterben. Nur ich muß zu allem noch Gott auf dem Rücken tragen wie einen Berg. Ich werfe ihn ab. Ich hab ihn satt...“ (D II, S.130).

Julius Bab, Dramaturg an der Bühne des Jüdischen Kulturbundes Berlin, wo, ausschließlich für Mitglieder, Theater-, Opern- und Kabarettaufführungen sowie Vorträge gestattet waren, erkundigt sich bei Werfel nach dem Stück. Nach der erfolgreichen Theaterpremiere des Kulturbundes mit Lessings »Nathan der Weise« im April 1933 und nach Stefan Zweigs »Jeremias« im Oktober 1934 will er Werfels biblisches Stück für das Berliner Theater in der Charlottenstraße gewinnen. Werfel antwortet noch von der Schiffsreise und verrät Bab seinen Plan, das Stück, in einem riesigen Zelt inszeniert, durch alle Länder, „bis auf Deutschland natürlich“²⁶ zu tragen. Er bezweifelt, daß das Kulturbundtheater die „äußere Fähigkeit“ zu einer möglichen Aufführung hat. *Der Weg der Verheißung*, der in seinem Wesen nur aus Bibelworten gebaut sei, stelle eine

²⁵ vgl. Norbert Abels: Wie der Mann, so auch sein Gott. Zur Funktionsgeschichte der Mosesfigur. in: Arnold Schönberg: Moses und Aron, Frankfurt/M. 1990, S. 54-81.

²⁶ Franz Werfel an J. Bab, 28.8.1934, Akademie der Künste, Berlin

episch-dramatische Form dar, „die bisher kaum jemals versucht worden ist, und bedarf, um zu wirken, ziemlich großer Räume und überzeugender Mittel (...) Ich würde mich natürlich unendlich freuen, gerade in Deutschland mit diesem Israel und der Bibel die-nenden Versuch zu Worte zu kommen.“²⁷

Eine „monumentale Anklage, ein Mahnmal“²⁸ stellt sich Meyer W. Weisgal, der Theaterproduzent, vor. Tatsächlich sind Aufgebot und Aufwand enorm. Schon die ersten Ankündigungen im Sommer 1934, als Weisgal, Max Reinhardt, Kurt Weill und Franz Werfel in Salzburg das Projekt durchsprechen, rufen Polemik hervor.

Im November 1935 befinden sich Alma und Franz Werfel dann endlich auf dem Ozeandampfer nach Amerika, um sich die Uraufführung anzuschauen. Werfel fährt mit gemischten Gefühlen. Noch vor ein paar Jahren hat er in *Realismus und Innerlichkeit* über die amerikanische Presse und ihre Einschätzung geistiger Ereignisse die durchaus denkwürdigen Worte geschrieben: „Erstaunlich ist nur, daß sich die letzten Kulturmenschen nicht zusammentun und in den Druckereien des sensationellen Unrats die Rotationsmaschinen kurz und klein schlagen“ (OU, S.37). Gerade in den Vereinigten Staaten sei die „kollektivistische Sehnsucht nach dem menschlichen Fertigfabrikat“ (OU, S.17) am weitesten fortgerückt. An der kapitalistischen Ausbeutung aber habe sich nichts geändert: „Man greift sich an den Kopf, liest man in Zeitungen und Biographien ehrfürchtige Hymnen über den Automobilfabrikanten Henry Ford. Seine Arbeiter können zwar mit fünfzig Jahren krepieren, dürfen aber vorher, um den Absatz der Fabrik zu steigern, die Straßen mit ihren eigenen Ratterschachteln verstopfen“ (OU, S.25). Dieses Amerikabild hat Werfel im kalifornischen Exil zwar differenziert, aber — der *Stern der Ungeborenen* wird es zeigen — niemals zurückgenommen. Die zwei Amerikaner, die sein eigenes Werk maßgeblich beeinflusst haben, Edgar Allan Poe und Walt Whitman²⁹, sind große und einsame Ausnahmen. Der erste Amerikaaufenthalt bestätigt Werfel eher in seiner Ansicht. Wie später *Jacobowsky und der Oberst* wird auch *Der Weg der Verheißung* ein kommerzielles Kalkulationsobjekt. Fast eine halbe Million Dollar sind für »Eternal Road« an der Manhattan Opera bereits investiert worden. Weisgal steht kurz vor dem Bankrott. Trotz Kurt Weills gelungener Musik, trotz Reinhardts unermüdlicher Anstrengungen, wird die Unternehmung ein Fiasko.

Unendliche Schwierigkeiten, wie der für die Inszenierung notwendige Umbau der Oper, Streitigkeiten mit der Bühnenarbeitergewerkschaft und Geldknappheit treten hinzu. Erst am 7. Januar 1937, also rund ein Jahr später als geplant, wird das weit

²⁷ ebd.

²⁸ Helene Thiernig-Reinhardt: Wie Max Reinhardt lebte, Frankfurt, S.975.

²⁹ vgl. Walter Grünzweig: Walt Whitman, Die deutschsprachige Rezeption. München 1991, auch Norbert Abels: Walt Whitman, ein Kosmos aus Manhattan, in: Berliner Tagesspiegel, 26.3.1992.

mehr als 200 Akteure benötigende Stück mit großem Erfolg uraufgeführt. Werfel hat es nie gesehen. Enttäuscht war er abgereist und betritt am 22. Februar 1936 in Le Havre wieder europäischen Boden.

11. Jacobowsky und der Oberst

Mit *Jacobowsky und der Oberst* schließlich gelingt es Werfel, die historische Erfahrung des Exils in einem zeitenthobenen Gleichnis aufzubewahren. Nur Anna Seghers ist es in dem Roman »Transit« mit epischen Mitteln gelungen, jenem Zustand, in dem man nur noch ums bare Überleben kämpfte, eine solche parabolische Intensität zu verleihen. Eine gespenstige Causerie erscheint bei Werfel: „Energie und Klugheit, Heroismus und Gefinkeltheit in einem Widerspruch, den nur ein Dichter vor der Gestapo retten konnte“.³⁰ Tatsächlich lebt in diesem dramatischen Kontext von Flucht, Verrat und Lebensgefahr, in den ganz plötzlich die ahistorischen Allegorien der Zusammengehörigkeit, der heilige Franziskus und der ewige Jude Ahasver hereinbrechen, Werfels Verachtung der aristotelischen Bestimmungen des Theaters neu auf. Solche tiefere Wahrheit eines durchsichtigen Illusionismus wird von den Theaterpraktikern, die das Stück auf die amerikanische Bühne bringen, überhaupt nicht erkannt. Die Szene mit dem ewigen Juden und dem heiligen Franziskus wird gestrichen. Die Aufführungsgeschichte des Stücks ist ein verdrußvolles Kapitel im Leben des schwerkranken Dichters. „Jacobowsky ist, wie alles in diesem Land, mehr oder minder eine commercial property, an der eine ganze Horde von Leuten beteiligt ist.“³¹ klagt er in einem Brief an Erwin Piscator. Als das Stück unter dem kuriosen Titel »Jacobowsky and the Colonel. An American Play by S. N. Behrman based on an original play by Franz Werfel« am 14.3. 1944 am New Yorker Martin Beck-Theatre aufgeführt wird, hat sich Werfel längst damit abgefunden, daß er auf eine gelungene Inszenierung, die sein Werk ungekürzt und unverdorben realisiert, noch lange warten muß. Bereits im Februar 1941 hatte Werfel im Hause Max Reinhardts Anekdoten von jenem Stefan S. Jakobowicz aus der Provinz Posen erzählt, den er auf der Flucht durch Frankreich kennengelernt hatte und zum Modell seines Protagonisten machte. Diesem Jakobowicz, einem erfolgreichen Kaufmann und Bankdirektor, war unter abenteuerlichen Bedingungen die Flucht vor den Nazis gelungen. In Lourdes und Biarritz erzählte er Werfel seine Geschichte. Er selbst macht nun, als er vom Theaterstück seines berühmten ehemaligen Zimmernachbarn erfährt, Ansprüche auf ein Honorar geltend. Als Werfel im Herbst die Anekdoten und Szenenreihen neu für das Stück ordnet, begleitet Gottfried Reinhardt diese „phantasierende Tätigkeit“ mit Akklamationen und

³⁰ L. Ullmann: Franz Werfels Sieg über das Theater, in: Austro-American-Tribune, Sept. 1945, Nr.2., S.11.

³¹ Brief an E. Piscator, 21.8.1943, Phil.

kleinen Kommentaren. Auch er macht nun Ansprüche geltend. Erbittert schreibt Werfel seinem Agenten: „Der Anspruch seiner coauthorship, auf (...) zwei Nachtmählern basierend, ist so grotesk, daß mir noch jetzt der Magen weh zu tun beginnt“.³² Da das auch aus Freundschaft für Max Reinhardt geschriebene Werk von dessen eigenem Sohn und Behrman entstellt wird — „ein fertiges Stück, naturgemäß ein anderes als das unsrige und in unseren Augen kein gutes“³³ - und G. Reinhardt auch noch einen Advokaten einschaltet, wird es für Werfel unmöglich, „das Stück für seinen Vater zu bewahren“³⁴ Proteste gegen den Hollywood-Glanzlack, mit dem man sein Werk traktiert und verzerrt, sind vergebens. Einzig die verhunzte Fassung geht über die Bühne. Werfel wird die Komödie, vielleicht sein bestes Theaterstück, niemals so sehen, wie er sie geschrieben hat.

Die Komödie gibt zunächst ein Panorama des Exils. Genau getroffen ist jener Galgenhumor, der allein es vermag, die alltäglich gewordene Lebensgefahr auszuhalten. Wendungen wie „der letzte Autobus vor dem Jüngsten Gericht“ oder die Definition einer Carte d'Identité, „Sie beweist (...) daß man (...) mit sich selbst identisch bleibt“, entstammen der Originalterminologie der Emigration. Die Hauptfigur Jacobowsky ist ein ethisches Modell des Standhaltens und Überlebens in einer Zeit der äußersten Polarisierung in Henker und Opfer. Er selbst drückt dies mit der ihm eigenen Selbstlosigkeit so aus: „Sehn Sie, der einzige Vorsprung, den der Verfolgte auf der Welt hat, besteht darin, daß er nicht der Verfolger ist“ (D II, S.280) Ohne Jacobowsky wäre der polnische Oberst Tadeusz Boleslaw Stjerbinsky, ein geschworener Antisemit aus alter Tradition, verloren. Das Vehikel, das Jacobowsky erwirbt und für das er wie durch ein Wunder immer wieder Benzin auftreibt, schmilzt das gegensätzliche Paar für eine Weile zusammen.

Jacobowsky agiert als Ferment des Weiterkommens. Er ist selbst der Treibstoff der Geschichte, der die anderen immer dann voranbringt, wenn sie aufgeben wollen, sich in Gefahr bringen oder einfach vergessen. Sein lebensweltlicher Messianismus überwindet das Bestehende mit der gleichen Beharrlichkeit, mit der der katholische Oberst an der Konvention, am Wertesystem der Tradition festhält. Inmitten der Komik, die sich einstellt, als die ideellen Wesenheiten der beiden Reisenden, der ewige Jude und der heilige Franziskus, auf einem Doppelzweirad auftauchen, ein hagerer Intellektueller mit Kraushaar und dicker Hornbrille und ein blasser Sandalenmönch, der die Kutte wegen des Radfahrens mit Sicherheitsnadeln hochsteckt — legt Werfel das Desiderat der Versöhnung, die Utopie der Wiedervereinigung des Geschiedenen dar.

³² Brief an Horch, 12.11.1942, Phil.

³³ G. Reinhardt: Der Liebhaber, Erinnerungen, München-Zürich 1973, S.138.

³⁴ Brief an Horch, a.a.O.

„Jacobowsky: Ich sehe zwei Gegensätze, die ganz gut miteinander auskommen!

Der ewige Jude: Oh, wir sind ein Herz und eine Seele! Lassen Sie die Gegensätze nur alt genug werden, dann finden sie sich, wie die Parallelen im Unendlichen.“

(D II. S.303)

Jacobowskys Welt- und Selbstironie beruht auf einer Vertreibungserfahrung, die länger zurückreicht als die von ihm selbst durchlebten fünf Fluchten. Sein Vater ist bei einem Pogrom der »Schwarzen Hunde« im zaristischen Rußland ermordet worden. Das Magma der Nervosität, das seine stets in schroffem Gegensatz zu den lebensgefährlichen Situationen stehende Feierlichkeit durchbricht, weist auf ein uraltes Schicksal. In *Jacobowsky* versucht Werfel ein gleichsam arithmetisches Mittel der unterschiedlichsten jüdischen Identitätsformen zu ziehen. Dabei benutzt er die Stereotypen des Ressentiments, um dessen Ungültigkeit zu belegen. Die mimetische Genialität des Protagonisten entstammt wie seine Findigkeit dem Leid und dient einzig dem Humanen. Wie genau Werfel darauf achtet, zeigt sich in einem Brief an Albrecht Joseph, der ihm bei der Korrektur hilft. Als es um die Flucht der Gäste vom Hotel »Mon Repos et de la Rose« im zweiten Teil des ersten Aktes geht, schreibt er: „Der Exodus der Gäste. Letzteres hatte ich mit Absicht surrealistisch gehalten, damit man nicht den Eindruck hat: Der Jude feilscht um ein Auto, während alle andern zu Fuß laufen! (..) Ebenso habe ich mit Absicht (...) Jacobowsky bei dem Handel einen schlechten Geschäftsmann sein lassen, einen nervösen Menschen, der mit Bewußtsein die Katze im Sack kauft.“³⁵

Dabei ist Jacobowsky der Assimilant par excellence. Das Faktum, daß mit dem historischen Höhepunkt der Assimilation der europäischen Juden der historische Höhepunkt ihrer Vernichtung einhergeht, spiegelt sich in der Kultur. Werfels Kaffeehausfreund Joseph Roth hat über Goethes Eiche in Buchenwald geschrieben. Auch Jacobowsky macht klar, daß mit den Assimilanten auch die Kultur, an die sie sich einmal assimilieren wollten, umgebracht worden ist. „Mein Verbrechen war die deutsche Kultur“, sagt er. „Ich verehere sie glühend: Goethe, Mozart, Beethoven! Und so hab ich in Mannheim eine Schule für moderne Architektur gegründet, in Pforzheim einen Verein für Kammermusik und in Karlsruhe eine Arbeiterbibliothek. Das verzeihen mir die Nazis nicht. Darauf steht nicht Dachau. Darauf steht der Tod...“ (D II, S.252). Werfels Plan, nach der Vollendung des Stücks ein Werk über die Tragik der Assimilation zu schreiben, bleibt leider unausgeführt. Als Komplementärfigur zu Jacobowsky soll der Protagonist des »Judenromans« ein »Daheimgebliebener« sein. Einen Familienvater und Seidenfabrikanten will er schildern, der seine Familie nach Amerika schickt, selbst

³⁵ Brief an A. Joseph, 4.2.1943, Phil.

aber glaubt, er habe noch Zeit. „So gleitet er ins Verderben, Schritt für Schritt bis zum Gelben Fleck und Polen. Die seltsame Erhöhung und Verklärung dieses Mannes in Polen mitten im Massaker ist die Klimax des Buches. „Ein gewöhnlicher Jud, ein Nichts und Niemand mit einem Geschäft in der Rothenturmstraße oder am Obstmarkt, er hat die Gnade.“³⁶ Jacobowskys Weltsicht basiert auf einem beständigen Oszillieren zwischen äußerstem Skeptizismus und dem Wissen um die Providenz der Geschehnisse. Sein Überlebenssystem ist ein Widerspruch in sich selbst, ein fatalistischer Optimismus. An die Freundin Alice Gerstel, die inzwischen im mexikanischen Exil lebt, hatte Werfel einst im Jahre 1917 geschrieben: „Die Auswahl von Glück und Unglück selbst im Unglück ist noch unbegrenzt“.³⁷ In Jacobowskys Überlebenskunst wird dieser Aphorismus real. Es gibt immer zwei Möglichkeiten im Unglück, lautet seine Lehre. Kommen etwa die Deutschen nicht nach Paris: „das ist doch gut! Kommen sie nach Paris, da gibt es zwei Möglichkeiten. Entweder sie besetzen ganz Frankreich oder besetzen nur einen Teil Frankreichs. (...) Besetzen sie ganz Frankreich, da gibt es zwei Möglichkeiten...“ (D II, S.258). Erst als auch Jacobowsky keinen Rat mehr weiß, wird auch diese Lebensphilosophie zu einem makaberen Stoizismus, zum Zerrspiegel ihres einstigen ethischen Gehalts. „Entweder stecken die Nazis besagten Jacobowsky in das Schreckenslager von Gurs oder sie verschleppen ihn mit hunderttausend andern nach Polen. Stecken sie ihn in das Schreckenslager von Grus, das ist doch gut! Verschleppen sie ihn nach Polen, da gibt es zwei Möglichkeiten. Entweder bringen die Nazis besagten Jacobowsky schnell um oder sie quälen ihn langsam zu Tode. Bringen sie ihn schnell um, das ist doch gut. Quälen sie ihn langsam zu Tode, da gibt es zwei Möglichkeiten. Entweder sie scharren ihn lebendig ein bis zum Kopf...“ (D II, S.329) Am Schluß muß auch derjenige befreit werden, der das Werk der Befreiung in Gang gesetzt hat. Eine dritte Figur, die vom Heiligen Franziskus als „Madame la France“ bezeichnete Fluchtgefährtin und Geliebte des Obersts, Marianne, ist die Instanz dieser Erlösung. „Es gibt eine dritte Möglichkeit für Sie“, erkennt Stjebinsky. Marianne wird zum Prinzip, das die Gegensätze vereint, aus der Antithetik der zwei Möglichkeiten einen Weg zur Versöhnung weist. Auf der historischen Ebene steht sie für den Geist der Marseillaise, mit der das Stück endet. Werfel verwendet bewußt die klassische Pose: „Marianne ist auf die Spitze der Mole getreten. Sie steht schattenhaft da mit flatterndem Haar und Mantel im wachsenden Morgenlicht“ (D II, S.340). Auf der metaphysischen Ebene aber verkörpert sie in der triadischen Anordnung der göttlichen Arbeitsteilung die weibliche Himmelskraft, deren Liebe die Parusie, die Heimkehr und die Erlösung erst ermöglicht: „Komm wieder... Komm bald... Ich werde arbeiten für den Tag des Empfangs....“

³⁶ Brief an Hanna Fuchs-Robettin, 22.8.1942, DB.

³⁷ Brief an A. Gerstel, 1917, Phil.

Vom Zähmen der Phantasie
Zu Franz Werfels frühen Erzählungen
Knut Beck

„Wir spielen immer, wer es weiß, ist klug“¹ - erlauben Sie mir bitte, meine sehr verehrten Damen und Herren, Arthur Schnitzlers einsichtsvolles Wort zu Beginn meines Versuchs über Franz Werfels frühe Erzählungen hier einmal schlagwortartig aus seinem Textzusammenhang zu lösen, ja überhaupt über einen kleinen Umweg zu meinem Thema zu kommen. Die frühe Voraussetzung einer Hauptthese von Sigmund Freuds Vortrag »Der Dichter und das Phantasieren« wirkt diese Sentenz; denn dort heißt es: „Jedes spielende Kind benimmt sich wie ein Dichter, indem es sich eine eigene Welt erschafft, oder, richtiger gesagt, die Dinge seiner Welt in eine neue, ihm gefällige Ordnung versetzt. Es wäre dann unrecht zu meinen, es nähme diese Welt nicht ernst; im Gegenteil, es nimmt sein Spiel sehr ernst, es verwendet große Affektbeträge darauf. Der Gegensatz zu Spiel ist nicht Ernst, sondern - Wirklichkeit.“ Freud hielt diesen Vortrag am 6. Dezember 1907 in den Räumen des Wiener Verlagsbuchhändlers Hugo Heller; am folgenden Tag besprach die Wiener Tageszeitung *DIE ZEIT* ihn ausführlich. Synchronopse gibt mir die Gelegenheit zur Überleitung auf mein Thema. Franz Werfel hat seine früheste, uns erhaltene Prosaarbeit *Die Katze. (Erzählung eines Kranken)*² im Rückblick mit „Prag /1906 oder 1908/ (eher 1906)“³ datiert - ihr waren 1905, nach seinem Bericht, zwei Novellen vorausgegangen, von denen wir lediglich die Titel kennen: *Baltasar Rabenschnabel* und *Oktoberballade*.⁴ Über *Die Katze* bestimmte er: „meine dritte Novelle soll niemals veröffentlicht werden.“⁵ Diese Verfügung hat er vermutlich Mitte der zwanziger Jahre getroffen, als sein Freund Otto Pick „unveröffentlichte Dichtungen“ von ihm herausbringen wollte.⁶ 1964, neunzehn Jahre nach Werfels Tod, wurde sie mit Einverständnis seiner Witwe erstmals gedruckt.⁷ Werfels eigene Datierung der *Katze* bietet zwei mögliche Jahre der Entstehung an. Mir

¹ Arthur Schnitzler: Paracelsus (1898), in: Dramatische Werke. Erster Band. Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag 1962, S.498.

² Sigmund Freud: Der Dichter und das Phantasieren (1907), in: Studienausgabe, hrsg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey. Band X. Bildende Kunst und Literatur. Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag 1969, S.171. (= Conditio humana. Ergebnisse aus den Wissenschaften vom Menschen).

³ Franz Werfel: Die Katze, in: Die schwarze Messe. Erzählungen. Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag 1990. S.9-16. (=Gesammelte Werke in Einzelbänden).

⁴ ebd., S.336.

⁵ ebd.

⁶ ebd.

⁷ Vgl. Eduard Goldstücker: Eine unbekannte Novelle von Franz Werfel, in: Acta Universitatis Carolinae — Philologica Germanistica Pragensia IV. Praha 1966, S.65. Fußnote.

⁸ S. Fischer Almanach. Das achtundsiebzigste Jahr, (Frankfurt am Main:) S. Fischer Verlag 1964, S.92-99.

scheint 1908 der wahrscheinlichere Termin zu sein. Ohne daß es sich beweisen ließe, darf angenommen werden, daß Freuds Ausführungen einen großen Eindruck auf den jungen, zur Dichtung strebenden Gymnasiasten gemacht haben; denn sie rechtfertigen das spielerische Element der Phantasie als Antwort auf die Wirklichkeit — jene Wirklichkeit, über der der Schüler den Ernst des Lebens vergaß, als den Lehrer und Eltern zu jener Zeit in Umkehrung von Senecas „Non vitae sed scholae discimus.“⁹ (Wir lernen nicht für das Leben, sondern für die Schule.) die Höhere Lehranstalt nicht selten bezeichneten. Werfel war, wie allseits bestätigt wird, kein guter Schüler; er war, wie mancher seiner Kameraden am Deutschen Gymnasium in Prag, überhaupt ungern in diese Pflicht und Disziplin genommen. Alles Außer-Schulische, etwa Zeitungen und Literatur, interessierte ihn weit mehr. So wird ihm auch DIE ZEIT von 8. Dezember 1907 mit der detaillierten Zusammenfassung von Freuds Vortrag nicht entgangen sein — in der gleichen Zeitung, Sie erinnern sich, erschien wenige Wochen später, am 23. Februar 1908, erstmals ein Text von Werfel selbst, das Gedicht *Die Gärten der Stadt*.¹⁰

Freud erklärte in dem erwähnten Vortrag in der Folge der bereits zitierten Sätze, der Erwachsene schäme sich seiner Phantasien und verstecke sie vor anderen, denn: „er hegt sie als seine eigensten Intimitäten, er würde in der Regel lieber seine Vergehungen eingestehen als seine Phantasien mitteilen.“¹¹ Aus solcher Haltung mag sich Werfels Publikationsverbot der *Katze* erklären. Unternahm er doch hier vielleicht zum ersten Mal den Versuch, das Eingeständnis einer Verfehlung mit freiem Erzählen zu verbinden, wobei ihm zumindest im nachhinein die Offenlegung seiner Phantasie allzu deutlich geraten zu sein schien. Beachtet man zudem die Tatsache, daß dies der Text eines noch sehr jungen Schriftstellers ist, wird die in Klammern gesetzte Gattungsbezeichnung „Erzählung eines Kranken“ noch beziehungsreicher: der Zustand des von Traumvorstellungen begleiteten Pubertierens wird gleichsam als Krankheit erfahren, zumindest aber als etwas zu Überwindendes empfunden. Werfel spricht in der *Katze* als Ich-Erzähler, als ein Schüler, der offenbar für eine Operation in Narkose versetzt wird und sich halbschlaftrunken zunächst seine unmittelbare Schülersituation, schließlich aber das ihn zu dieser Zeit am tiefsten bewegende persönliche Erlebnis aufruft. Der Text setzt ein mit einem Zitat aus Schnitzlers Monolog Erzählung »Leutnant Gustl«, einem Ausdruck von Ungeduld: „Nun muß es doch bald aus sein.“¹² Angelesenes wird hier von Werfel in seinen Anfängen mit eigenem künstlerischen Ausdruck verbunden,

⁹ Seneca: Episteln. Vgl. hierzu Franz Werfel: Der Abituriententag. Die Geschichte einer Jugendschuld. Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag 1991, S.21 u. 179. (=Gesammelte Werke in Einzelbänden)

¹⁰ Franz Werfel: Das lyrische Werk, hrsg.v. Adolf D. Klarmann. Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag 1967, S.514. (=Gesammelte Werke)

¹¹ Sigmund Freud: Der Dichter und das Phantasieren, a.a.O., S.173.

¹² Arthur Schnitzler: Die erzählenden Schriften. Erster Band. Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag 1961, S.339 u.ö. („Jetzt wird's doch bald aus sein?“)

das Zitat als Ausweis literarischer Absicht genutzt, mit Bildern der eigenen Phantasie collagiert. Die Entwicklung des etwa Siebzehnjährigen war wie bei allen Gleichaltrigen von intensiven Träumen und zugleich von erwachendem Kritik- und Selbstfindungsbedürfnis bestimmt — es lag in seiner individuellen Persönlichkeit, daß dies für ihn später ganz besonders zu einer seiner schriftstellerischen Hauptaufgaben werden sollte. Autobiographische Bezüge finden sich in nahezu allen seinen erzählerischen Texten. Aber wir wissen — ich zitiere den Literaturwissenschaftler Helmut Winter —, „daß ein Prosa-Text nie bloßer Selbstausdruck, sondern geformter Ausdruck von Erfahrung ist.“¹³ Mit anderen Worten: das Eigenerlebnis wird in der literarischen Zubereitung nicht zuletzt durch die Phantasie verformt, die Phantasie ihrerseits wird durch die Verbindung mit realen Ereignissen und Erfahrungen gezähmt — sie wird als ein die autobiographischen Zellen mutierendes Element benötigt. In Werfels *Katze* spricht der Patient, sich seiner knabenhaften Existenz bewußt, eine Krankenschwester unmittelbar an; erste erotische Bewußtseinsregungen werden jedoch gleich wieder durch Nennung der Notwendigkeit griechischer Lektüre oder der Erwartung mathematischer Übungsarbeit abgelenkt. Die Gleichung Krankenschwester — Kinderfrau Barbara Simunkova zwingt sich bei Werfel geradezu auf: Barbara war die Vertraute seiner Kindheit und seines Heranwachsens, sie war ihm die vollkommene Verkörperung des Weiblichen im Mütterlichen, das Urbild der Frau überhaupt.

Aller Wahrscheinlichkeit nach — „Als Bub bin ich oft krank gelegen...“, heißt es in einem Gedicht¹⁴ — ist der junge Franz Werfel nicht selten in Hospitälern stationär behandelt worden; das Umsorgtwerden von Frauen hat ihn dabei erfahren lassen, daß diese außer hingebungsvoller Mütterlichkeit „mit praktisch-barmherzigen Eingriffen“¹⁵ eine deutlich erotische Ausstrahlung haben; aus dieser Imagination, ja Fixation konnte er so leicht nicht freikommen. So wirkten gerade gegensätzliche Frauengestalten in der Literatur, etwa Gustav Freytags »tugendhafte« Sabine und »gefährliche« Leonore aus dem bürgerlichen Roman »Soll und Haben« ungemein erwärmend auf die Phantasie „des jugendlichen Lesers.“¹⁶ In seinem eigenen Schreiben, in der *Katze*, bezieht sich der erste Ausdruck dieses Empfindens weiblicher Besonderheit zunächst auf die Krankenschwester, dann, ins Matriarchalische gesteigert, auf die Kaiserin von China. Der langsam in Narkosetrance fallende Knabe erzählt, sobald er sich nach seiner Meinung ins

¹³ Helmut Winter: Das Ich und sein Schmarotzer. Mein geheimes Leben - Paul Theroux' getarnte Autobiographie, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 29. Januar 1991.

¹⁴ Franz Werfel: Die Kinderkrankheit, in: Das lyrische Werk, a.a.O., S.617.

¹⁵ Tagebuch, begonnen mit dem in meinem Leben wichtigen Tag 28. Juli 1918 (4mal 7ter Tag des 7ten Monats), in: Franz Werfel: Zwischen Oben und Unten. Prosa, Tagebücher, Aphorismen, Literarische Nachträge, hrsg. v. Adolf D. Klarmann. [München] Langen Müller 1975, S.637. (=Gesammelte Werke).

¹⁶ Welches war das Lieblingsbuch Ihrer Knabenjahre? (Eine Umfrage der »Literarischen Welt« aus dem Jahre 1928), in: Zwischen Oben und Unten, a.a.O., S.597.

Vertrauen der Schwester eingeredet hat, halbbewußt sein persönlichstes Geheimnis: das Töten einer Katze. Um sich beim Bericht einer als Sünde erlebten Tat möglichst frei äußern zu können, bedarf er umschreibender, weil mildernder Bilder. Das Märchenhafte bietet sich an: aus Hans Christian Andersens »Nachtigall« wird er den seinerzeit geheimnisumflorten Begriff China und in Verbindung damit den volksmundartigen des Kaiserlichen übernommen haben. Bei Werfels früher Neigung zum Spiritistischen und seiner Betrachtung des Weiblichen als etwas faszinierend Geheimnisvollem verwundert es nicht, daß er die Besitzerin der Pension in der Sommerfrische zur »Kaiserin von China« macht. Die Symbole der Tarot-Karten halten ihm das Bild der Kaiserin — und nicht nur ihr Bild — bereit. Dort steht sie für »das Tor, durch das sich Eintritt in dieses Leben verschafft wird wie in den Gärten der Venus«. ¹⁷ Werfel wird sich dieser Bedeutung durchaus bewußt gewesen sein, konnte er doch damit, auf diese Weise seine eigene Phantasie zähmend, der Erfahrung des Mütterlichen wie der Ahnung des Erotischen zugleich Ausdruck geben.

Der Erzählverlauf scheint mir eine zusätzliche Vermutung zuzulassen, nämlich, daß er Guy de Maupassants Erzählung »Über Katzen« ¹⁸ gekannt haben könnte. Die gleiche schauerlich körperliche Lust, von der der Franzose bei der Schilderung des langsamen Sterbens einer in einer Falle gefangenen Katze schreibt, findet sich hier, neben einem unbestimmten »Verwandtschaftsgefühl mit aller Kreatur« ¹⁹, in Werfels Text. Selbst wenn seine leibliche Schwester Hanna später bestätigt hat, daß sich dieser sadistisch anmutende Vorfall tatsächlich während eines Urlaubs im Salzkammergut ereignet hat, liegt doch der Gedanke einer Adaption dieser Erzählidee durch ihn nahe, die ebenso verständlich ist wie das Kopieren eines berühmten Gemäldes durch einen Maler; sie ermöglicht ihm zugleich das Unterordnen der eigenen, vor allem in jungen Jahren zur Ausschweifung neigenden Phantasie unter ein Vorbild.

Von Vorbildern aber gilt es, bei grundsätzlicher Willensbekundung zur Autorschaft, sich zu lösen und die eigene, möglichst unverwechselbare Ausdrucksform zu finden. Im Gedicht gelingt es Werfel bei Betonung eines bewußten Pathos wesentlich schneller, den ihm eigenen Ton zu finden; zumindest in seinen Anfängen ist Lyrik ja seine eigentliche Domäne, in der er, ähnlich der Theaterpraxis seiner Zeit, suggestiv zu formulieren weiß. Seit 1905 schreibt er Gedichte; 1911 erscheint sein erster Lyrikband *Der Weltfreund*, noch bevor er seine ersten Prosatexte zur Veröffentlichung gibt. Dies geschieht ein Jahr später für die von Willy Haas im April 1911 gegründete Zeitschrift

¹⁷ Arthur Edward Waite: Der Bilderschlüssel zum Tarot. Neuhausen: Urania Verlags AG 1978, S.53.

¹⁸ Guy de Maupassant: Über Katzen, in: Die kleine Roque und andere Novellen, übertr. v. Ernst Sander. München: Wilhelm Goldmann Verlag 1964. S.149-156.

¹⁹ Die Katze, in: Die schwarze Messe, a.a.O., S.13.

HERDER-BLÄTTER mit Stimmungsbildern²⁰, die die Nähe zu Peter Altenbergs Skizzen nicht leugnen, wie Norbert Abels zu Recht festgestellt hat²¹. Dabei kann Werfel aber nicht stehenbleiben, die Suche geht kontinuierlich weiter; wie ich hier lediglich eine Anregung geben will, sich mit dem frühen erzählerischen Werk detaillierter auseinanderzusetzen. Werfel prüft selbst die Dialogform auf ihre Möglichkeiten fürs Erzählen hin. In dem Text *Die Riesin. Ein Augenblick der Seele*²² bringt er sich selbst als Partner einer Penthesilea ein, die er Schwester nennt — ein Bezugsbegriff übrigens, den er im Laufe der Jahre wieder und wieder unterschiedlich intensiv aufgreifen wird. Der Leser der *Riesin* mag sich fragen, ob Werfel sich hier narzistisch spiegeln oder ob er die Anleihe des seit Heinrich von Kleist berühmten Namens Penthesilea eher als ironisches Spiel verstanden wissen will. — Wenig später, 1912, wird der von Kurt Wolff jüngst engagierte Lektor die Form der Satire, als Märchen deklariert, ausprobieren: *Revolution der Makulatur* für eine von Kurt Wolff und Ernst Rowohlt gemeinsam geplante, aber nicht realisierte Zeitschrift FAHNENMASTEN schreiben.²³ Sein nächstes wird sein, anzusetzen, das Milieu eines „traurigen Lokals“ zu skizzieren — eine höchst eigenartige Melange wird daraus aus Traumversatzstücken, konfessionellen Mutmaßungen und Erfahrungen aus der Ausbildungszeit in Hamburg. Das Diktum bei späterer Durchsicht verwundert nicht: „Niemand veröffentlichen!“²⁴

Dem Zweiundzwanzigjährigen geht es nicht anders als fünfzehn Jahre zuvor Thomas Mann in diesem Alter: „es gilt“, schrieb dieser an seinen Freund Otto Grautoff, „die diskreten Formen und Masken zu finden, in denen ich mit meinen Erlebnissen unter die Leute gehen kann.“²⁵ Werfels *Die Stagione*, deren ersten Teil Eduard Goldstücker 1966 erstmals publiziert hat,²⁶ ist so eine Einkleidung; sie beruht offensichtlich auf Erlebnissen seines militärischen Freiwilligenjahres von 1911, in dem er die von der Schulzeit her bekannten Gefühle von Zwang und Demütigungen noch einmal durchlebte; er schreibt diese Novelle, kaum absichtsvoll, in einem „österreichisch-ärarischen Deutsch böhmischer Providenz“, wie er diese Ausdrucksform in anderem Zusammenhang einmal genannt hat²⁷ — für die *Mörder*-Novelle aus dem Jahre 1919 wird er diese Akzentuierung ganz bewußt nutzen. Hier in der *Stagione* wird, wie zum Ausgleich, seine Musikbegeisterung, speziell für die italienische Oper, besonders für

²⁰ Die Geliebte (I), Die Diener, Der Dichter und der Kaiserliche Rat, in: *Die schwarze Messe*, a.a.O., S.17-22.

²¹ Vgl. Norbert Abels: Franz Werfel in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag 1990, S.27. (=rowohlts monographien 472).

²² *Die Riesin. Ein Augenblick der Seele*, in: *Die schwarze Messe*, a.a.O., S.22-25.

²³ *Revolution der Makulatur*, in: *Die schwarze Messe*, a.a.O., S.26-29. vgl. auch S.338.

²⁴ Das traurige Lokal, in: *Die schwarze Messe*, a.a.O., S.30-34; vgl. auch S.338.

²⁵ Thomas Mann: Briefe an Otto Grautoff 1894-1901 und Ida Boy-Ed 1903-1928, hrsg. v. Peter de Mendelssohn. Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag 1975, S.90. (6. April 1897).

²⁶ Eduard Goldstücker: Eine unbekannte Novelle von Franz Werfel, a.a.O., S.65-72.

²⁷ Begegnungen mit Rilke, in: *Zwischen Oben und Unten*, a.a.O., S.420.

Verdi, zum Ausdruck gebracht. Stilistisch ist er noch unsicher; er braucht in Klammern nachgereichte Sätze, um Charakterisierungen Nachdruck zu verleihen: „(Man sieht, wie wieder einer tragisch mit seiner Idee in Verwirrung gerät.)“²⁸ - und meint damit wohl auch seinen eigenen Selbstzweifel. Doch er ist im Wechsel von beschreibend- erzählenden und dialogischen Passagen bereits deutlich versierter geworden, streicht auch — schon ganz Lektor! — in der uns einzig erhaltenen Reinschrift einen ihm überflüssig scheinenden Satz. Vor allem aber — darauf hat Eduard Goldstücker hingewiesen — gestaltet Werfel mit Wladimir in dieser Novelle zum ersten Mal ein von seiner Person deutlich abgelöstes Individuum.²⁹ Dennoch scheinen alle seine bisherigen Texte - auch dieser — mehr Übung als Wurf zu sein; ein eigener Ton klingt an, verliert sich aber noch; zu viele Themata wollen geordnet und gestaltet sein. Religiös Motiviertes drängt vor — Legenden wie *Die Erschaffung der Musik*, wie *Der Tod des Mose* aber er lenkt mit dem Fragment *Knabentag* den Blick auch zurück auf die Kindheit — beide Themenkreise werden im sich entwickelnden Werk ständig wiederkehren, bis zuletzt. Franz Brunner hat diesen Zustand mit dem eines Wanderers verglichen, „der allenthalben von der Hauptstraße abkommt, weil er den Verlockungen der Seitenwege nicht widerstehen kann.“³⁰

Mit dem 1. August 1914 endet ein Zeitalter vor allem für die Generation von Franz Werfel. „es ist leider Krieg — und ich begehre / Nicht schuld daran zu sein!“ Manch einer mag sich dieses Wort Matthias Claudius' als eine Art Schutzschild wachgerufen haben; Erlebnis und Eindruck der „roten Zeit“, als die der expressionistische Lyriker, Erzähler und Essayist Albert Ehrenstein die Jahre von 1914 bis 1918 bezeichnet³¹, suchen jedoch ihren ebenso intensiven wie individuellen Ausdruck, im Vers wie in der Prosa, über die „Wortemacher des Krieges“ oder als „Revolutions-Aufruf“³² Was Franz Werfel bisher geschrieben hat — und besonders wohl seine Spontaneität — stößt bei einigen seiner Freunde auf Skepsis. Romain Rolland notiert sich noch im August 1915 nach einem Besuch in Bern bei Hermann Hesse in sein Tagebuch: „Franz Werfel, der zu denen gehört, die er am meisten schätzt, scheint ihm nicht viel Substanz zu haben; er glaubt, eine gewisse Anfälligkeit, den Abschweifungen und Weitschweifigkeiten gegenüber, zu denen ihn seine exuberante Phantasie“ verführt, Werfel sei bereits auf dem Gipfel seiner literarischen Leistung angelangt; er hält ihn (wie ich) für sehr

²⁸ Die Stagione, in: Die schwarze Messe, a.a.O., S.41.

²⁹ Vgl. Eduard Goldstücker: Eine unbekannte Novelle von Franz Werfel, a.a.O., S.69.

³⁰ Franz Brunner: Franz Werfel als Erzähler. Abhandlung zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät I der Universität Zürich. Zürich, Buchdruckerei der Neuen Zürcher Zeitung 1955, S.13.

³¹ Albert Ehrenstein: Die rote Zeit. Berlin, S. Fischer Verlag 1917.

³² Franz Werfel: Das lyrische Werk, a.a.O., S.164 u.165.

beeinflußbar von jeder neuen Strömung und für rein äußerlich".³³ Gründe für solche Einschätzung mögen etwa, nach einem Wort Heinz Politzers, „eine gewisse Flüchtigkeit der Darstellung, in der pastoser Farbonauftrag über den Mangel an Tiefensicht hinwegtäuschen soll; die Pointe um der Pointe willen; der Hang zur Worthäufung" gewesen sein. Franz Werfel wird vorerst vom Kriegsdienst suspendiert, muß noch nicht einrücken; ein Unfall in Bozen, von dem er im nur als Fragment erhaltenen *Bozener Buch* erzählt, verlängert die Schonfrist. Zufällig wird er 1915 bei einem Aufenthalt in Prag Zeuge der Überführung eines der gefangenen Attentäter von Sarajewo, des todkranken Nedeljko Cabrinowitsch. Dieses Erlebnis formt Werfel in seinem Tagebuch zur Erzählung. „Hier", ich zitiere noch einmal Heinz Politzer, „haben wir Franz Werfel ganz: seinen scharfen Realismus, der mit dem bösen Blick des geborenen Epikers eingefangen ist...das unvermittelte Neben und Durcheinander von Oberfläche und Bedeutsamkeit; seine Liebe, seine Weltfreundschaft, sein Pathos; und am Ende die Bravour der sprachlichen Fügung, die so groß ist, daß sie die Echtheit der Vision in Frage stellt, die sie vermitteln soll."³⁴ Trotz dieser Einschränkung scheint mir *Cabrinowitsch* Hesses Skepsis bezüglich Werfels Fähigkeiten zu widerlegen, ja, diese Tagebucherzählung ein Durchbruch auf dem Weg zu seiner schriftstellerischen Eigenständigkeit zu sein — ein letztes Übungsstück vor dem großen Erzählen aber ist es noch nicht. Er braucht immer noch so etwas wie sein Skizzenbuch für Erinnerungen, vor allem jedoch für den Versuch, den Überfluß seiner Bild-Phantasien zu fassen. Er läuft noch immer Gefahr, das, was er spontan geschrieben hat, spontan zu veröffentlichen. *Cabrinowitsch* aber hält er zurück bis 1923. Mit wenig Entwicklung bietenden Texten tritt er, 1916 doch noch an die Front nach Galizien geschickt, vor; mit Skizzen der Kriegserfahrung; *Bauernstuben* und *Die andere Seite*, die noch an der Front entstanden, mit *Die Geliebte [III]* — einer Wiederaufnahme eines Themas von 1911: seiner Neigung zu Mizzi Glaser. Allzu Direktes aus dieser Zeit wie die *Geschichte von einem Hundefreund* — alias Karl Kraus, der „der Welt täglich die absolute, die jüngste Rechtssprechung"³⁵ erteilt, oder allzu Persönliches wie das nach Peter Stephan Jungk „etwas exaltiert anmutende"³⁶ *Bozener Buch* vom Unfall, wenn es denn einer war, gibt er lieber nicht frei. Beide Prosastücke werden erst 1948 bzw. 1952 von Adolf D. Klarman aus dem Nachlaß ediert. Den *Traum von einem alten Mann* — mit der Vision, Tolstoi begegnet zu sein — aus dem Jahre 1917 gibt er ein Jahr später Kurt Wolff zum Abdruck in seinem Almanach »Die neue Dichtung«. Mit dem Anfang — „Ich will mich bemühen, wahrheitsgetreu

³³ Romain Rolland: Das Gewissen Europas. Tagebuch der Kriegsjahre 1914-1919. Aufzeichnungen und Dokumente zur Moralgeschichte Europas in jener Zeit. Band I. Juli 1914 bis November 1915. Berlin, Rütten & Loening 1963, S.570. (=Gesammelte Werke in Einzelbänden).

³⁴ Heinz Politzer: Zur Prosa des jungen Franz Werfel, in: Die neue Rundschau (Stockholm), Jahrgang 1949, S.284-285.

³⁵ ebd., S.284. Geschichte von einem Hundefreund, in: Die schwarze Messe, a.a.O., S.75.

³⁶ Peter Stephan Jungk: Franz Werfel. Eine Lebensgeschichte, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag 1987, S.67.

diesen Traum zu erzählen, der gar kein großes Begebnis hat, und so wie er ist, vielleicht nur mir allein verständlich sein kann. Dennoch bleibe mir alle Kunst fern!"³⁷ - und mit dem Schlußsatz: — „War es mehr als ein Traum, so möge mir vergeben werden, daß dieser Bericht an mancher Stelle Literatur geworden ist“³⁸ - relativiert Werfel künstlerisches Schaffen überhaupt, indem er sich und „seine literarischen Möglichkeiten“ ironisiert. Seine Phantasie fliegt ihm nur so zu; aber er hat noch immer Mühe, sie in „diskrete Formen und Masken“ zu bannen, um mit ihr „unter die Leute zu gehen“ — wie Thomas Mann es ausgedrückt hatte; er meint, vor allem jene Forderung erfüllen zu müssen, die in unseren Tagen Hans Wollschläger so formuliert hat: „Dichtung ist...vorab Form und dann erst Stoff.“³⁹ Auf diesem Gedankenhintergrund entsteht 1917/18 — in der Suggestivkraft direkter Anrede an die Leser — mit *Blasphemie eines Irren* der Versuch einer Synthese, das Spannungsverhältnis zwischen zu findenden Idealen der Form und den inneren Geboten eines Erzählstoffs zu lösen, hier, wie mir scheint, einer tiefen und außerordentlichen Frömmigkeit. Doch es bleibt beim Experiment, beim Einzeltext: wie die fiktive Gestalt sich auf die Musik zurückzieht, nimmt Werfel sich im folgenden als Erzähler noch einmal auf das Miniaturhafte der Legenden von der *Erschaffung des Witzes* und *Theologie* sowie auf Prosaskizzen zu vorstellbaren Gedichten zurück. Dann aber, im Frühjahr 1919, bricht sich das früh, bei der Niederschrift der *Katze* erwachte Selbstfindungsbedürfnis endgültig Bahn: Werfel ist sich nun der Kraft seines eigenen künstlerischen Schaffens bewußt geworden; er hat seinen individuellen Weg zur Zähmung seiner Phantasie gefunden; er wird in Zukunft erkennen, wenn er im Schreiben ins Schweifen zu geraten droht, und das Begonnene abbrechen. Eine gewisse Formstrenge, aus der der Erzähler im folgenden Jahrzehnt immer wieder einmal auszuscheren versuchen wird, wird zur Grundlage seines Erfolgs, selbst dort, wo sie, wie ich meine, ins allzu Formalistische gezwängt wird: *Das Lied von Bernadette* teilt er entsprechend den Perlen des Rosenkranzes in genau fünfzig Kapitel.

Doch zurück zum Jahr 1919, einem Jahr, das für Werfel von großer schriftstellerischer Konzentration wird. Der Erzähler beginnt es mit einem »Märchen«, *Der Dschin* und mit einer »Phantasie«, *Spielhof*. Der letzteren stellt er erstmals ein Motto voran, ein Wagner-Zitat: „Nur Sehrende kennen den Sinn“. Das Märchen wie die Phantasie sind, so sehe ich es, Erzählebene auf der Suche nach dem verlorenen Traum, bei der der Vater die allgemeine Bedeutung von Mann, die Mutter die von Frau und das Kind die des nur Geliehenen, Unwirklichen erhält. Der Traum ist für Werfel, wie er später

³⁷ Traum von einem alten Mann, in: Die schwarze Messe, a.a.O. S.93.

³⁸ ebd., S.98.

³⁹ „Ich bin kein Misanthrop.“ Ein Gespräch mit Hans Wollschläger, in: Süddeutsche Zeitung, 6-7. April 1991.

formuliert, „die tiefere Rekonstruktion des Lebens“⁴⁰ - ein deutlicher Hinweis aufs Autobiographische, das sich hier meiner Meinung nach in einer gelungenen Form der Phantasie derart verbindet, daß es die im Anfang zitierte These vom mutierenden Element der selbstdarstellenden Zeilen klar belegt. Ist in *Dschin* noch etwas vom Mangel sprachlicher Souveränität zu spüren, so gelingt es ihm im *Spielhof* bereits, die Breite seiner Palette zu nutzen. Das mag damit zusammenhängen, daß er sich in *Dschin* seiner absoluten, seiner schriftstellerischen Aufgabe erst annähert, um sie im *Spielhof* zu vollenden — nämlich der Frage nach Möglichkeiten, sich aus den phantasiegetragenen, mit bewußter Orientierung nicht in Einklang zu bringenden Traumvorstellungen zu lösen.

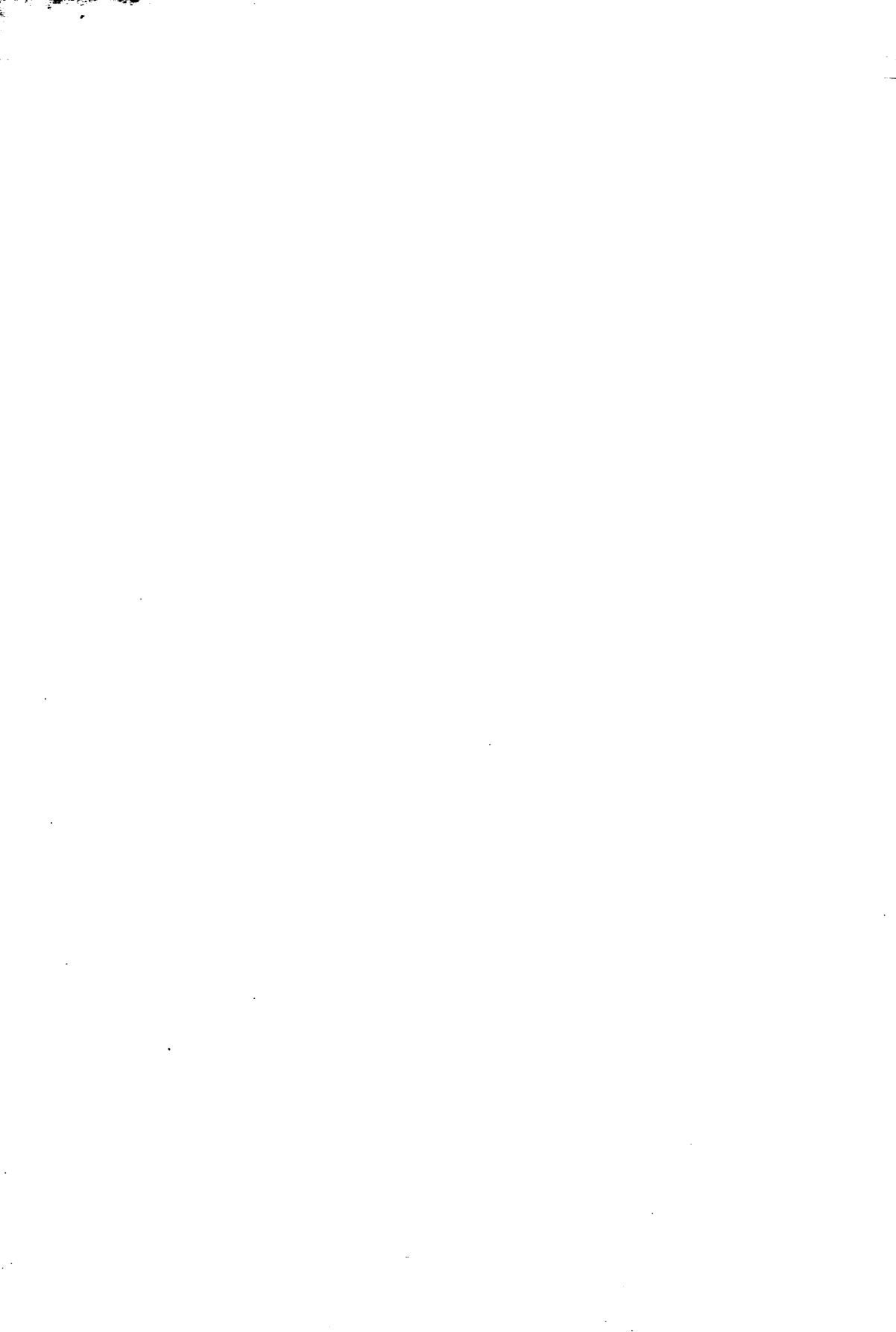
Der Kreis der frühen Erzählungen Werfels scheint sich hier zu schließen, indem es dem Autor gelingt, den frühen Impuls zu überwinden, allein mit dem spielerischen Element der Phantasie auf die Realität seiner Jugendzeit — *Die Katze* — zu reagieren.

Der Erwachsene, so habe ich Sigmund Freud eingangs zitiert, schämt sich seiner Phantasie und scheut sich, sie mitzuteilen; der Schriftsteller hat einen Weg zu finden, diesen Widerspruch zwischen Vorstellungskraft und Aussage aufzuheben; er hat ein Maß der Kommunikation zwischen sich und den Lesern zu entwickeln, das es uns als Konsumenten ermöglicht — so wiederum ein Gedanke Freuds —, auch „unsere eigenen Phantasien nunmehr ohne jeden Vorwurf und ohne Schämen zu genießen“.⁴¹ Das Verhältnis von Traum und Wirklichkeit ist also in Wortwahl und Form so zu korrigieren, daß Autor und Leser sie gleichermaßen, jeder für sich, annehmen können. Franz Werfel ist dies auf eine ganz eigene Weise gelungen. Dabei hat seine Sprache nicht nur in der frühen Prosa, nach seinem eigenen Ausdruck, etwas »Fiebrisches«; sie ist voll orchestriert, nicht selten melodramatisch, mezzodramatisch. Auch in unserer Zeit — und damit möchte ich schließen — ist sie in ihrer Eigenheit verstanden und angenommen worden. Hans Christoph Buch z.B. bekannte: „Werfels Prosa hatte eine körperliche Wirkung auf mich wie schwerer Wein, der alle Poren durchtränkt und noch im nachhinein die Sinne benebelt.“⁴²

⁴⁰ Zit. nach Annemarie Puttkamer: Franz Werfel. Wort und Antwort. Würzburg, Werkbund-Verlag 1952, S.33.

⁴¹ Sigmund Freud: Der Dichter und das Phantasieren, a.a.O., S.179.

⁴² Ein Genozid, der offiziell nie stattgefunden hat. (Hans Christoph Buch über Franz Werfel: Die vierzig Tage des Musa Dag), in: Marcel Reich-Ranicki (Hrsg.): Romane von gestern heute gelesen. Band 3. 1933-1945. Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag 1991. S.20.



Jeremias — eine Botschaft an die Nachwelt

Karlheinz Auckenthaler

Franz Werfel ist ein Dichter, dessen Arbeitsweise wir durch die vorliegenden Materialien (Quellen, Planskizzen, Entwürfe, Fassungen) bei verschiedenen Werken ziemlich genau rekonstruieren können. Die Beurteilungen dieser Materialien werfen Fragen auf, die eigentlich schon solche der Interpretation sind.

Der Roman *Jeremias. Höret die Stimme*,¹ den er im Frühjahr 1936 nach vergeblichen Versuchen, die *Heiligenlegenden* zum Abschluß zu bringen, in Locarno (Tessin), wo eine Seelenandacht für Manon Gropius stattfand, begann, dann im Kurort Bad Ischl weiterbearbeitete und schließlich in Breitenstein auf dem Semmering vollendete, kann von verschiedenen Aspekten her betrachtet werden:

Ist dieser Roman in Zusammenhang mit Thomas Manns »Das Gesetz« oder der Tetralogie »Joseph und seine Brüder«, mit Stefan Zweigs »Jeremias«, mit Sigmund Freuds »Der Mann Moses und die monotheistische Religion« oder mit Lion Feuchtwangers »Josephus«-Trilogie zu sehen? Genauso könnte man von einer näheren Bestimmung der Gattungsbezeichnung »Roman« ausgehen. Ist *Jeremias. Höret die Stimme* ein historischer Roman, ein biblischer Roman, ein religiöser Roman, ein Tendenzroman, ein Zeitroman, ein Geschehnisroman oder ein Figurenroman?

Wenn ich nach der Zielsetzung dieses Romans gehe, bezeichne ich den *Jeremias*-Roman als religiösen Roman, vorausgesetzt, die Rahmenerzählung wird als Teil des Romans gesehen; ich ordne ihn der Untergattung des biblisch-historischen Romans zu, wenn ich stoffliche Kriterien zur Einordnung heranziehe.

Für die Definition als religiöser Roman ist von größter Wichtigkeit, daß man den eigentlichen Roman und die Rahmenerzählung als eine Einheit sieht. Zwar hatte Werfel erst nach der Niederschrift des *Jeremias*-Romans die Rahmenerzählung dazugeschrieben, um eine Verbindung zur heutigen Zeit herzustellen, und dann nach Alma Mahler-Werfel² das Ganze bald als unlogisch und als nicht organisch zusammengehörig empfunden. Das veranlaßte Mahler-Werfel dazu, 1956 diese Rahmendichtung zu streichen. Trotzdem vertrete ich die Ansicht, daß beim Weglassen dieser Erzählung ein bedeutender Ansatz wegfiel. Werfel verwendete das Konzept »akasha« aus der hinduistischen Theosophie (Vgl. J, S.16) des öfteren, um die Verwendung biblischer Stoffe zu

¹ Franz Werfel: *Jeremias. Höret die Stimme*. Frankfurt a.M. 1981 (Fischer Taschenbuch). Im Folgenden zitiert als J mit Seitenzahl.

² Nachwort von Alma Mahler-Werfel. In: Franz Werfel: *Jeremias. Höret die Stimme*. Freiburg i. Breisgau 1961, S.591.

erklären. Es handelt sich dabei um einen Äther, der jedes Phänomen und Geschehnis „auf unbegreifliche Weise gleichzeitig und allräumlich“ (J, S.17) beinhaltet, das sich niemals ereignet hatte; eine geistige Substanz, die die kosmische Erinnerung begründet. In Werfels Interpretation zeigt sich das an besonderen Menschen, die sich als empfängliches Medium eignen. Dieser Vorgang der Zeitreise kommt bei Werfel zum ersten Male in der Erzählung *Die schwarze Messe* (der entflohene Mönch — der Prophet Elias) vor und auch später im *Jeremias*. Werfel verfolgt damit die Absicht, die Gegenwart in Beispielspersonen zu deuten und zu zeigen, daß biblische Figuren im modernen Leben wieder auftauchen. Es ist auch ein Versuch zu demonstrieren, daß das Wort Gottes in unserer Zeit bewußt ist und trotz der konkreten Form eine Antwort auf eine geschichtliche Herausforderung geben kann. Diese Rückblendung, die Vision Jeeves, gibt Werfel die Möglichkeit zu zeigen, welche Wirkung auch heute noch von der Botschaft Gottes ausgeht; der Schriftsteller Jeeves ist ein wiedergeborener Mensch, der betroffen, sein Leben ändern wird: „Denn ich gehe zu mir und beginne...“ (J, S.556). So gesehen kann von einem religiösen Roman gesprochen werden.

Wenn ich von einem historischen Roman spreche, gehe ich davon aus, daß der Schriftsteller den geschichtlichen Stoff nach Sinn-Vorgaben, an denen die Historie die Grenzen der Selbständigkeit erfährt, modelliert. Die Sinn-Vorgaben werden durch das Hier und Heute, die persönlichen und gesellschaftlichen Erfahrungen des Autors geprägt. So ist jeder historische Roman eine Antwort auf das historische Geschehen.³ Man kann auch sagen, daß Geschichte und Gegenwart miteinander verknüpft sind, und somit auch ein Erahnen der Zukunft mitbeinhalten. Das verstärkt sich auch dadurch, daß sich historisches Geschehen auf modifizierte Weise immer wiederholt. Aus diesen Überlegungen heraus nehme ich einen Ansatz von Walter Hinck⁴ auf, der sich in seinem Aufsatz »Zur Poetik des Geschichtsdramas« findet, und wende ihn auf den historischen Roman an: Es gibt in jedem historischen Roman drei Zeitebenen zu bedenken: die im Roman dargestellte Zeit, die Zeit der Darstellung, in der der Schriftsteller lebt und seine Erfahrungen macht, und die gegenwärtige Zeit, die bestimmend ist für die Rezeption und somit für die Botschaft dieses Werkes.

Ansatzweise findet sich das auch bei Werfel in einem Gespräch über *Das Reich Gottes*,⁵ wenn es dort heißt: „Ein historisches Schauspiel kann sehr gut ein Zeitstück sein.“ oder „Ich bin eben ein Kind unserer Zeit, und es interessiert mich durchaus nicht, wie die Menschen im fünfzehnten Jahrhundert wirklich geredet haben.“ Er betont

³ Vgl. Benno von Wiese: Geschichte und Drama. In: DVjs 20 (1942), S.412-434.

⁴ Vgl. Walter Hinck: Zur Poesie des Geschichtsdramas. In: Geschichte als Schauspiel. Hinck (hrsg.). Frankfurt 1981, S.7-21.

⁵ Franz Werfel: Historisches Drama und Gegenwart. Aus einem Gespräch über »Das Reich Gottes«. In: Neues Wiener Tagblatt, 14.Dezember 1930, S.2.

auch einmal in einem Brief an Georg Davidsohn⁶: Des Dichters „Geist ist also fruchtbar in einer fremden Welt, die ihn beherrscht und der er vollkommen determiniert ist.“ Er pflegte ebenfalls zu sagen: „Es wird sich alles historisch entwickeln.“⁷ Von diesen Überlegungen ausgehend, bezeichne ich Werfels *Jeremias* als historischen Roman und füge das Wort »biblisch« hinzu, das auf die wichtigste Quelle und die geistige Heimat des Werkes hinweist.

Im *Jeremias*-Roman finden sich diese drei Zeitebenen, und es spiegelt sich auch die ganze Poetologie Werfels wider: Es ist die Sendung der Poesie und es ist auch die Sendung des christlichen Wesens, den Menschen unerbitterlich zur Realität zurückzuführen (OU, S.570). Weiter sieht er seine Aufgabe darin, „die Welt mit Geistesgesinnung zu durchdringen“ (OU, S.39). Er will für sie Seher, Dichter, Prophet und Visionär (Schriftsteller und Weltbürger Jeeves — Schriftprophet Jeremias — symbolische Gestalten für Werfel) sein. Im Hodover Notizbuch (University of California) notierte er bereits 1917: Die Prophetie sei „die höchste menschliche Äußerung“. Für ihn ist auch jede große Dichtung Gestaltung von »Erkenntnis«, die mit „erfahren, erfassen und empfinden“ zu tun hat und, um sie zu erkennen, für die Beziehung zu den Dingen Gleichnisse setzt (OU, S.577). Die Notwendigkeit dessen erfährt Werfel aufgrund des Verlustes des Vorstellungsvermögens und des Sieges der reinen Vernunft. Es sei für ihn klar, „daß wir zwar an analytischer Methodik reicher, an wesensganzer Erkenntniskraft unvergleichlich ärmer geworden sind“ (OU, S.94). Damit ist in Werfels Zeit und auch in der Heutigen etwas verlorengegangen, das der Prophet in *Jeremias. Höret die Stimme* im höchsten Grade besitzt: „Der archaische Mensch lebte und dachte einzig und allein im Gleichnis. Hierin unterscheiden wir uns am tiefsten von ihm. Für uns sind die Dinge nur, aber sie bedeuten nichts.“ (OU, S.97). Hier spürt man das dialektische Verhältnis zwischen dem Verlust der Vorstellungskraft und dem Aufstieg des positivistischen Denkens.

Wenn man Werfels Aussagen betrachtet, stellt sich die Frage, welche Funktion in *Jeremias. Höret die Stimme* die dargestellte Zeit hat. Die Zeit umfaßt eine Periode aus der Geschichte Israels, von der Auffindung des Gesetzbuches (622 v.Chr.) bis zur Zerstörung des Tempels (586 v.Chr.). Eine Zeit, in der der Tod in all seinen Formen die einzige realistische Zukunft ist. Der persönliche Tod, der kulturelle Tod (Tod eines langen historischen Zeitabschnitts, einer Zivilisation), der moralische Untergang (Tod der geltenden Werte), die Zerstörung der geistigen Grundlagen (Tod alles dessen, was Sinn stiftet). Daß der Dichter gerade den Stoff dieser Zeit auswählte, scheint vom historischen Zeitgeschehen und der Gestalt des in dieser Periode wirkenden Propheten

⁶ Franz Werfel: Zwischen Oben und Unten. Prosa. Tagebücher. Aphorismen. Literarische Nachträge. München 1975, S.578. Im Folgenden zitiert als OU mit Seitenangabe.

⁷ Alma Mahler-Werfel: Mein Leben. Frankfurt 1963, S.117.

Jeremias her nicht verwunderlich, weil die damaligen Ereignisse in die Gegenwart hineinwirkten. Ich nehme Werfel nicht ab, was in der Planskizze zu lesen ist [„Inzwischen aber hatte ich heute /1. Mai 1936 d.V./ eine neue Idee, die mich sogleich stark beschäftigt hat. ...Mein Plan wäre: Den Roman der Propheten, der Kündler Gottes zu schreiben, wahrscheinlich das Epos des Propheten Jeremiah, weil es dramatisch und geschehensmäßig am fruchtbarsten ist. Ich ging in eine Buchhandlung mir eine Bibel zu kaufen. Ich schlug sie unbewußt auf. Die Seite war das Buch Jeremiah.“ (OU, S.787)], daß sich dies als ein kleines Wunder eingestellt hat. Dagegen spricht, daß er sich schon in seinem Werk *Weg der Verheißung* mit Jeremias, der dort mit seinem Joch um den Nacken auftritt und die Götzen zerschlägt (D II, S.165), beschäftigt hat. Selbst im Roman *Jeremias* (J, S.555) weist er darauf hin, daß an dieser Eingebung das „heißbemühte Bibelstudium“ einen bedeutenden Anteil hatte. Für die Wahl dieses Themas dürfte die Gestalt des Propheten Jeremias, wie sie von christlicher Exegese besonders dargestellt worden ist, von größter Bedeutung gewesen sein, obwohl viele Literaturwissenschaftler in der Person und im Werk einen indirekten Protest gegen Mahler-Werfel und das Weltbild des Dekans der theologischen Fakultät der Universität Wien Dr. Hollnsteiner sehen wollen und es nach dem Vorwurf des Verrats an der jüdischen Sache als Verbeugung vor dem Judentum betrachten. Jeremias, der Prophet — dieses Wort stammt aus dem Akkadischen »nabu'« und bedeutet, weil es nur die passive Konstruktion gibt, „einer, der einen Ruf erhalten hat“ — war für Werfel nach eigener Aussage der, „der für alle Zeiten Qual und Erhebung des politischen Wahrheitssagers symbolisiert“ (OU, S.322, 1938). Im Roman ist er für ihn vor allem der Bußprediger, bei dem aber auch die Verheißungen [„Er rief das Heil und die ewige Aufrichtung Zions auf.“, (J, S.359)] nicht ganz fehlen. Er betont auch besonders die persönliche Verantwortung des Einzelnen, nicht nur des Volksganzen [Einhaltung des Sabbatjahres durch jeden Einzelnen; (J, S.164, 326, 332,...)]. Wie kein anderer gewährt Jeremias Einblick in das Innenleben des Propheten [Kämpfe um der Berufung willen — (J, S.73); Befragung Huldas — (S.90f)]. Der Mensch mit dem warmfühlenden Herzen [Soll Jeremias Konjahu ins Exil folgen? — (J, S.376)] und der Prophet als der unerbittlich drohende und strafende Anwalt Jahwes (J, S.271) treten gelegentlich auseinander, so daß die ganze erschütternde Tragik des prophetischen Amtes offenbar wird [„Dieser Prophet war ein empfindsamer Mann,... Denn er gehorchte keinem andern als der Stimme Gottes, die in ihm und zu ihm sprach.“ (J, S.556)]. Jeremias empfindet, von Behörden [Ketzergericht — (J, S.288)], von priesterlichen Standesgenossen [Pasch'chur — (J, S.271)] und von seinen Gegnern, den Hof- und Kulturpropheten mit ihren Heilsorakeln [Anklage durch den verwahrlosten Heilspropheten — (J, S.289)], ja selbst von den eigenen Angehörigen [„Jeremias aber spürte..., ja einen fremdartigen Haß, der ihm entgegenströmte“ — (J, S.81); Mordanschlag — (J, S.338)] angefeindet, verfolgt und völlig vereinsamt, seinen Beruf als ungeheure Seelennot und unerträgliche

Last, der er sich nicht entziehen darf. So rückt er als der persönlichste und innerlichste unter allen Propheten in die Nähe des Dulders von Gethsemane [...es ist nicht seine eigene Sünde, sondern göttliches Vorhaben, daß er hinabsteige zu den Toten." — (J, S.254)]. Die Handlungen des Propheten Jeremias, in denen der Körper des Boten als Ganzes engagiert ist, wollen auch eine Botschaft vermitteln. Handlungen, die das blockierte Gespräch zwischen Gott und dem Volk in Jerusalem (Symbol für die ganze Welt), dem Mittelpunkt der geistigen und vor allem der »religiösen« Welt, wieder in Gang bringen wollen. Werfel, der sich ja selbst als Mahner und Prophet sieht, konnte sich in dieser Person des Künders aus Anathot, den er im Roman zu einem Kosmopoliten — ausgenommen in Verbindung mit der Tradition — umgestaltete, am besten mit seinem Bewußtsein wiederfinden.

Die Quellen dieses Romans sind das Buch Jeremias, das zweite Buch der Chronik, das zweite Buch der Könige, das ägyptische Totenbuch und ein Werk über den altbabylonischen Kult, Bibel- und Talmudkommentare.

Seine Hauptvorlage, das Buch des Propheten Jeremias, in dem eine Unordnung herrscht, die das Ergebnis einer langen Abfassungsgeschichte ist, ordnet Werfel chronologisch, ergänzt sie mit Fakten aus den beiden Geschichtsbüchern der Bibel, dem zweiten Buch der Könige, Kapitel 22-25, und dem zweiten Buch der Chronik, Kapitel 34-36, wobei der Einfluß von 2 Chr überwiegt (König Josijah starb in Jerusalem und nicht in Megiddo. — Vgl. J, S.172-186; 2 Chr 35,19-26; 2 Kg 23, 28-30), und versieht sie mit einer linearen Handlung. Deswegen und um diese Epoche besser verständlich zu machen, geht er über die Hauptquelle hinaus und führt in die Geisteswelt der Hauptkontrahenten Israels, in die altägyptische Religion (Ägyptisches Totenbuch) und in die altbabylonische Sternenreligion, ein. Dieses Konzept verweist auf eine Grundidee in Werfels Denken, die sich in seinem Aufsatz *Von der reinsten Glückseligkeit des Menschen* (OU, S.86-109) findet: „Alles was oben ist, das ist auch unten!“ (OU, S.94; vgl. J, S.389.: „...denn was oben ist, das ist auch unten.“). Den Anfangs- und den Endpunkt dieser Geschichte bilden der Tempel und der Prophet Jeremias. Jeremias erfährt im Tempel eine Auszeichnung beim Pessahfest durch König Josijah (J, S.56), und der Kreis schließt sich, als Jeremias als letzter vor der Zerstörung den Tempel betritt und einen Splitter der Tafeln vom Sinai im Inneren des Heiligtums findet, der ihm Antwort auf sein Suchen gibt: „Damit du lebest! Damit du mein seist, damit ich dein sei, hast du gelitten. ...Damit ihr lebet! Du schöpfst die Verheißung nicht aus.“ (J, S.551).

Angeregt, sich mit den alten Religionen zu beschäftigen, wurde Werfel durch seine beiden Reisen in den Nahen Osten 1925 und 1930. Die Fahrt des Sonnengottes durch die Unterwelt, die Kämpfe mit den Dämonen, das Seelengericht in der Urteilsthalle

(OU, S.87) und die farbenbunten Säulenschäfte der Tempel von Luxor und Karnak (OU, S.88) haben ihn tief bewegt. Er übernahm auch Informationen aus Bibelkommentaren [„Und so kam Jirmijah in das Verlies und die Gewölbe und verblieb daselbst viele Tage.“ — (J, S.476). Dieser Satz findet sich weder im Buch Jeremias noch im Buch Baruch.] und verwies auf die in den dreißiger Jahren entstandene exegetische Methode, daß der kürzeste Text der ursprünglichere sei (J, S.310). Die Figuren der jüdischen Welt entnahm er, bis auf die Person Meschullam und die des Bettlers von Anathot, Schamarjah, der biblischen Vorlage. Die Figurenkonstellation stimmt aber nicht immer mit der Vorlage überein. Ist der Grund dafür, entweder den Ablauf nicht übermäßig zu komplizieren (vgl. Miha und Gedaljah im Roman und in Jer 36,11), oder weist das vielleicht auf eine nicht allzu genaue Bearbeitung hin, wie sie uns auch schon in der Rahmenerzählung von Jeeves begegnet, wo Werfel die Omarmoschee mit dem Felsendom verwechselt (J, S.31, 38f)? In der Person Zenua (J, S.208) erlebte nach Mahler-Werfel⁸ Manon Gropius „ihre Auferstehung mit ihren eigenen Gesten und Worten und mit all ihrer Schönheit.“ In ihr spiegelt sich auch eine geistige Verwandtschaft Werfels wieder, als sie den Wunsch äußerte: „...ich wünschte mir, der Unsichtbare wäre nur ein klein wenig sichtbarer...“ (J, S.212), oder, wenn sie die Sehnsucht nach Gott wie ein verzehrendes Feuer empfand (J, S.210). Weiters zeigt sich in Zenua (J, S.207) ein typisches Merkmal für Werfels Schaffen, die Verherrlichung bzw. Verklärung der Frau als Inbegriff der Erlösung, die seit Mitte der Zehner-Jahre bei ihm zu finden ist und den Grund in seiner Kinderfrau Barbara Simunková hat. In dem Mohrenjungen Ebedmelech mit den tanzdurchzuckten Gliedern (J, S.208) begegnet uns ein von der Familie Weinzingen gekaufter aufgepöppelter Negerknabe⁹, der Werfel besonders interessierte und beeindruckte. Nach Stephan Jungk¹⁰ war für Jeremias Freund, der ein Durchdringer Gottes war, ein junger Mann „mit niedrer Stirne und brennenden Augen“, Franz Kafka, das Vorbild.

Die dargestellte Zeit spiegelt in diesem Roman auch gleichnishaft die Zeit der Darstellung wieder. In Österreich erlebte der Dichter den Untergang eines kleinen Volkes, zu dem er als „gelernter Österreicher“ Zugang gefunden hatte, weil dieses Land einen selbstmörderischen Pakt schloß (Pakt Österreichs mit Hitler am 11.7.1936) und die kritischen Stimmen im eigenen Land, wie etwa die Sozialisten, zum Schweigen brachte.

Er erlebt mit dem Ansteigen des Einflusses des Nationalsozialismus einen immer größer werdenden Antijudaismus (z.B. die Bücherverbrennung am 10. Mai 1933, Berichte deutscher Emigranten oder seine eigene Erfahrung, die Störung seiner eigenen

⁸ ebd., S.248.

⁹ ebd., S.247.

¹⁰ Peter Stephan Jungk: Franz Werfel. Eine Lebensgeschichte. Frankfurt 1987, S.236

Lesung in Insterburg). Das führt bei ihm zu einer Solidarisierung mit dem unterdrückten jüdischen Volke, und er stellt den Gedanken des jüdischen Auserwähltheitsanspruchs, der tausendjährigen Sendung: „Träger der Gottesidee zu sein!“ (OU, S.623) in einen historischen, mythologischen und religionspsychologischen Kontext, um den Juden einerseits Trost zu spenden andererseits ihre Bedeutung für die monotheistischen Religionen, besonders für das Christentum, darzustellen. Er warnt aber auch davor, den Bund mit Jahwe (die eigentlichen Wurzeln Israels) zu vergessen.

Durch diese Intention und die Quellenwahl fließt viel jüdisches Gedankengut (vgl.: J, S.46, 86, 177, 185,...) und talmudische Logik [„Wenn der Herr Jerusalem preisgab, so gab er sich selbst preis.“ — (J, S.269) oder „Kann Gott eine Gotteslästerung begehen?“ — (J, S.290) oder „Du sollst dich nicht bücken...“ — (J, S.198)] in diesen Roman *Jeremias. Höret die Stimme* ein, und deswegen wird dieses Werk oft als eines der jüdischsten Werke Werfels bezeichnet (Peter St. Jungk¹¹, József Búzás...). Dagegen vertrete ich die Meinung, daß dies nur oberflächlich so scheint, und es im Kern letztlich ein tief christlicher Roman ist. Denken wir nur an das von Jeremias im Unterschied zum biblischen Jeremias (Jer 29,1-23) verlangte Gebot der Feindesliebe: „Betet für euren Kerkermeister! Fördert euren Zerstörer! Segnet den Erzfeind, der euch haßt!“ (J, S.408); oder erinnern wir uns auch bei ihm daran, daß der Gott Israels „kein Gott ausschließlich für Israel, sondern ein Gott der ganzen Welt ist“ (J, S.108). Dies spricht gegen die Idee des jüdischen Volksgottes (Dt 6,24; J, S.255). Das alles bringt Jeremias in die Nähe des Dulders von Gethsemane und verleiht ihm einen christologischen Akzent.

Bewußt gegen den Zeitgeist ist seine negative Darstellung der nationalistischen Strömung eines Volkes. Werfel sieht die Wurzel des Nationalismus, dem man mit Argumenten nichts anhaben kann, in der Eitelkeit der Völker (OU, S.58). Auch Israel führte der nationale Wille zur Errichtung eines davidschen Reiches in den Untergang. Aufgrund der Zeitereignisse sieht sich Werfel auch als Mahner, als Figur des Sich-Nicht-Unterordnens, als Figur gegen die Selbstzufriedenheit und als Beauftragter des Menschentums, der für den Weg zum Heil der Menschheit Arbeit, Studium, Kritik, Kampf, Einsamkeit, Gewissenqual, Entscheidung und Entsagung fordert (OU, S.74). Eine Parallele zu Jeremias ist klar ersichtlich.

Im Werke spiegeln sich auch die individuellen Erfahrungen des Autors wider: die bereits erwähnten Ägypten- und Palästina-reisen, und ebenso das seit 1934 in Österreich herrschende Klima der Gewalt (J, S.263) und Denunziation (Vgl. Israel unter der Regierung Jojakims; J, S.226: „ein Heer gekaufter Zwischenträger, Eckensteher, Ein-

¹¹ ebd., S. 237.

flüsterer und Herausforderer.“ oder S.261 und 269), auch die Bombardierung der baskischen Stadt Guernica durch Hitlers Jagdbomber und die zerstörerischen Folgen finden sich sehr plastisch geschildert auf dem Weg des Jeremias zum Tempel (J, S.545ff), und weiters begegnet uns die Naivität Dr. Hollnsteiners in mehreren Gestalten des jüdischen Volkes [z.B.: die Priester und Fürsten — (J, S.226)].

In der Rezeptionsgeschichte wird Werfels *Jeremias. Höret die Stimme*. als ein sehr jüdisches Werk bezeichnet. Über die Bedeutung und Beurteilung des Romans gibt es aber sehr unterschiedliche Auffassungen: Brunner¹² meint, Werfel bezwecke nichts anderes als „die möglichst umfassende Vergewärtigung einer bestimmten biblischen Vergangenheit“; für Ellert¹³ kommt es darauf an, zu zeigen, daß alle Verfolgungen Israels aus der Sünde der Abtrünnigkeit stammen; für Puttkamer¹⁴ ist dies ein sehr schwaches literarisches Werk, weil die prophetische Kraft und die Spannung zwischen jüdischen und christlichen Elementen im Vergleiche zum *Musa Dag*h, dem dadurch die stärkste Intensität zugeströmt war, fehlen. Jungk¹⁵ bezeichnet es dagegen als „ein Werk von großer sprachlicher Kraft, wie Werfel sie selten zuvor bewiesen hat.“ Er sieht auch einen verschlüsselten Aufruf darin, Widerstand zu leisten.

Meiner Überzeugung nach ist *Jeremias. Höret die Stimme* eines der besten Werke Werfels, in dem er schon vieles, was man später im *Stern der Ungeborenen* findet, vorwegnahm.

Die Botschaft für den gegenwärtigen Leser lautet, sei wie der Prophet Jeremias in *Jeremias. Höret die Stimme* (Auf die Bedeutungsvielfalt des ursprünglichen Titels *Höret die Stimme* sei hingewiesen.), der die Dinge und die Menschen nur anders benennt, und indem er dieses tut, schaffen die prophetischen Taten Raum für eine Art Verschwörung. Sie ermöglichen ein neues Verständnis für das, was gemeinsam erlebt und durchlitten worden ist, und sie eröffnen den Lesern und damit den Zeugen dieses Geschehens mindestens die Möglichkeit des Fragens nach dem Sinn des Lebens und der Geschichte. Für Werfel kommt es auf den einzelnen an, der seine Innerlichkeit wieder aufbauen muß, um so Mensch für den Menschen zu sein und um etwas zu verändern, denn Werfel hat es erfahren, und wir erleben es ebenso in dieser unserer Gesellschaft, jeder Machthaber braucht Mitspieler, die ihr individuelles »Menschsein« für eine gewisse Zeit verdrängen, abschalten, ja sogar auslöschen. Jede Macht ohne Verbindung zu Gott

¹² Franz Brunner: Franz Werfel als Erzähler. Dissertation Zürich 1958 (Masch.), S.115.

¹³ Frederick Charles Ellert: The Problem of the Jew in Werfels Prosa Works. Dissertation Stanford Univ., 1956. (Masch.).

¹⁴ Annemarie von Puttkamer: Franz Werfel. In: Christliche Dichter im 20. Jahrhundert. Beiträge zur europäischen Literatur. Otto Mann (hrsg.). Bern, München 1955, S.360-370, S.365f.

¹⁵ Siehe 10, S.236.

führt aber zu Gewalt und Untergang. Es gelingt dem Dichter, in dieser uns plastisch geschilderten Vergangenheit viel Allgemeingültiges durchschimmern zu lassen.

All diese Botschaften und die Sprache machen für den gegenwärtigen Leser und seine Nachwelt Größe, Bedeutung und dauernde Gültigkeit des Romans *Jeremias*.
Höret die Stimme aus.

Die Entstehungsgeschichte des Romans

»Die 40 Tage des Musa Dagh«

Medshi Pirumowa

Anlaß für die Entstehung des Romans *Die 40 Tage des Musa Dagh*, so bezeugt Franz Werfel, war folgendes Erlebnis: Im Jahre 1927 besuchte er in Damaskus eine Teppichweberei, wo armenische Kinder bei der Arbeit saßen. In ihren Augen spiegelten sich die Greuel der Pogrome wider, deren Zeugen und Opfer sie waren. Über die grauenvollen armenischen Pogrome wußte Werfel bereits aus Zeitungen, aber der Anblick der verstümmelten und halbverhungerten Kinder machte auf ihn einen derart gewaltigen Eindruck, daß er beschloß, darüber einen Roman zu schreiben. In Wien, in der Kongregation der Mechitaristen, einer religiösen und wissenschaftlichen armenischen Organisation, studierte er drei Jahre lang die heroische Geschichte Armeniens, seine Bräuche, die Geschichte der armenischen Kirche und ihre Bedeutung für die Lebenskraft des Volkes.

Armenien und die anliegenden Länder, die sich im Schnittpunkt der Wege von West nach Ost befanden und eine bevorzugte strategische und wirtschaftliche Position einnahmen, waren ein ständiger Ort für blutige Kriege. Armenien erlebte Zeiten eines steilen Höhenflugs und solche tragischen Niedergangs, seine Städte und Dörfer standen in voller Blüte und verwandelten sich bald darauf in rauchende Ruinen. Aber Armenien entwickelte sich stets im Zuge der Zivilisation, und das geistige Leben seines Volkes hörte auch in den allerschwersten Prüfungen nicht auf zu bestehen.

Im Jahre 405 schuf der altarmenische Denker und Forscher Mesrop Maschtoz (362-440) das armenische Alphabet. In jenen Jahren, als Armenien im Kampf gegen einen starken Feind seine Unabhängigkeit verlor, wurden Schrifttum und Kultur zu einem wichtigen Faktor im Kampf gegen eine geistige Versklavung und Assimilierung.

Die ihre Unabhängigkeit einbüßenden Armenier wurden aber zu einer aktiven intellektuellen Kraft für ihre neuen Vaterländer.

Trotz der Unterdrückung durch asiatische Despoten blieben die Armeenier stets Verteidiger einer humanen Zivilisation. Zusammen mit den Griechen entwickelten sie in der Türkei die Industrie, die Landwirtschaft und den Handel. Neue Erzeugnisse aus Silber und Stickereien, an denen sich Europa begeisterte, wurden meistens von Armeniern hergestellt. Die wunderschöne Moschee Sulejmanije ist ein Werk des Architekten Sinan, eines gebürtigen Armeniers. Armenier waren ebenfalls die Balian, Architekten, die die Paläste Bejlerbey, Tschirakan und Dolma-Bachtsche erbauten, die

nach Théophile Gautier einem venetianischen Palazzo nicht unähnlich, vom Canale Grande an die Ufer des Bosporus versetzt wurden, jedoch als weitaus luxuriöser, größer, besser ausgestattet und eleganter gelten.

Beim Studium der armenischen Geschichte schrieb Werfel, daß jeder, der die armenische Geschichte liest, sich zwangsläufig die Frage stellt, warum einem Volk (friedliebend und mit großen Talenten, voll von Ideen und mit einer tiefen Seele) das Recht auf Leben genommen werden mußte.

Und auch den fleißigsten Schüler hätte die Ausdauer von Werfel, dem die Bibliothek der Mechitaristen in Wien zur Verfügung stand, in Staunen versetzt; denn er las über 100 Bände zur armenischen Geschichte und Kultur. Besonders tiefeschürfend waren seine Forschungen über die tragischen Ereignisse der jüngsten Vergangenheit des armenischen Volkes.

Werfel wendete sich an den französischen Gesandten in Wien und dieser übergab ihm französische Untersuchungsprotokolle über die Greuelthaten der jungtürkischen Regierung, sowie die Zeugenaussagen von Überlebenden und Dokumente über jenen heldenhaften Freiheitskampf einer Gruppe Aufständischer aus dem Musa Dagh.

Der Roman *Die 40 Tage des Musa Dagh* erschien in deutscher Sprache im Jahre 1933 in Wien. Einem Journalisten gegenüber äußerte Werfel, daß er bei den Wiener Mechitaristen Hunderte von Bänden durchstudiert und acht Monate lang Tag und Nacht gearbeitet habe, um diesen Roman zu schreiben. Einmal habe er sich dabei fast übernommen, da er eine Stelle dreimal redaktionell überarbeitet und umgeschrieben habe.¹

In Amerika erschien der Roman erstmals in englischer Sprache im November 1934, er wurde vom Verlag »Wiking Press« in einer Übertragung von Geoffrey Tenelop ediert, die Auflage betrug 200 000 Exemplare. Dreißig Jahre lang blieb der Roman neben anderen Werken der Weltliteratur in der Serie »Bibliothek zeitgenössischer Romane«. Er wurde so populär, daß seine Auflage im Jahre 1965 die Millionengrenze überschritt.

Im Jahre 1935 fiel bei der Übertragung des Romans in die armenische Sprache dem Übersetzer Erwand Ter-Andreassian auf, daß in der englischen Übersetzung über tausend Zeilen aus verschiedenen Teilen des Romans fehlten und Stellen ausgelassen worden waren, wie z.B. die Erscheinung Stefans im Feindeslager, um die Bibel Iskuhi zu retten, oder der Vortrag des Gedichts von Daniel Waruschans »Die Wiege der Armenier«.

¹ Lraber, in armenischer Sprache erscheinende Zeitung, New York 1965, 13. November, Nr. 36.

Von 1934 bis 1935, also im Verlauf eines Jahres, wurde der Roman in 36 Sprachen der Welt übertragen, und im Jahre 1964 sogar von Paruir Mikaelian aus dem Deutschen ins Armenische übersetzt und vom Verlag Armgosidat mit einer Auflage von 50 000 Exemplaren herausgegeben. Auch später erlebte der Roman noch mehrere hohe Auflagen.

Die große Popularität des Romans in der Heimat Werfels belegt seine Herausgabe in Österreich 1979, 1980 und 1981 im Taschenbuchformat, alle mit einer hohen Auflage.

Als Journalisten Werfel fragten, was ihn zur Schaffung des Romans veranlaßt habe, antwortete er, daß die Idee, über die Armenier zu schreiben, während des Ersten Weltkrieges in ihm gereift sei, als er europäische Zeitungen gelesen und sich mit der Tragödie des armenischen Volkes bekanntgemacht habe. Er war von der Unmenschlichkeit dieses Verbrechens derart erschüttert, daß er geschworen hatte, dies alles in einem historischen Roman zu verarbeiten. In Syrien hatte er armenische Kinder gesehen, junge Burschen, unglückliche Splitter eines verfeimten Volkes, in deren Augen sich Ruhm und Schrecken der Vergangenheit widerspiegeln.²

Der Roman ist ebenso wie alle anderen Schöpfungen Werfels von tiefer Menschlichkeit erfüllt. Dort, wo es möglich ist, sucht er das Menschliche, das dem Barbarentum widersteht. Er war überzeugt, daß der Platz des heutigen Nationalismus morgen durch das Verständnis für hohe nationale Werte eingenommen werde.

In dem Roman *Die 40 Tage des Musa Dag* zeigt Werfel das Schicksal eines Häufleins von Menschen, die, von der ganzen Welt losgerissen, ihr Leben, ihre Selbständigkeit und ihren Glauben gegen die Jungtürken verteidigten.

Werfel verurteilte den Genozid an den Armeniern im Osmanischen Reich und warnte die Welt vor den blutigen Folgen der nationalistischen Politik der militaristischen Kreise Deutschlands. Am Beispiel des heldenhaften Kampfes der Bergbewohner lehrte er die Menschen, wie man durch Selbstaufopferung Freiheit und Unabhängigkeit behaupten kann.

Die herannahende Drohung eines faschistischen Terrors löste in den Herzen der für die Zeitereignisse sensiblen Menschen Europas und Amerikas Unruhe aus. 1930 setzt E. Hemingway bei einer Neuauflage seines Sammelbandes »In unserer Zeit« eine Einleitung »Im Hafen Smirna« hinzu. Die Unruhe und die Sorge um das Schicksal der Menschheit spürt man aus allen seinen Werken, so z.B. wenn er darstellt wie die

² Lraber, ebenda.

Griechen den Greueltaten der Türken zum Opfer fielen in den Jahren 1921-1922. „Schwerlich kann man wohl die Ufer der Smirna vergessen. Was schwamm da nicht alles in seinem Wasser. Zum ersten Mal im Leben bin ich soweit, daß mir das nachts im Traum erscheint“, schrieb der große Romanschriftsteller.

Setzt sich Hemingway für die Opfer türkischer Gewalt ein, so nimmt Werfel aus der armenischen Tragödie von 1915 den Aspekt der heroischen Selbstverteidigung heraus und damit die Idee eines aktiven Kampfes gegen die Gewalt.

In der Zeit wütender Repressionen vonseiten türkischen Machtgewaltigen und trotz der Versuche, die armenische Bevölkerung zu entwaffnen, leisteten die Armenier in einigen Gebieten den türkischen Gendarmen und den regulären Truppen erbitterten Widerstand. Weithin bekannt ist die heroische Selbstverteidigung von Wana, die über einen Monat andauerte. Heftiger Widerstand wurde auch im benachbarten Muschsker Bezirk geleistet. Mehrere Monate lang tobte ein Kampf zwischen den Jungtürken und den 30 000 Einwohnern des kleinen Bergbezirks Sasum, der sich schon immer durch seine Freiheitliebe und Kampfesmut ausgezeichnet hatte. Nur durch den Mangel an Lebensmitteln und Munition kam es zu einer Niederlage.

Am heroischsten war die Selbstverteidigung der Armenier im Bezirk Adana, die auf dem Musa-Berg geplant wurde. Dieser Tragödie widmete Franz Werfel seinen Roman *Die 40 Tage des Musa Dagh*. Eine Gebirgskette des Amanos heißt Musa ler (Musa-dag). Sie befindet sich 200 Kilometer nordwestlich von Antiochia, die in sich das südwestliche Randgebiet des Alexandretsker Gebiets einschließt. Ein Gebiet, das von Armeniern bevölkert war, heißt Dshebel musa oder Suedija. Bekannt sind hier die Dörfer Adim Abibli, Jeogonolug, Chdrbek, Wagen und Kebusije. Das Dorf Kebusije liegt am Fuße des Berges, am Ufer des Mittelmeeres. Hier, an den Ufern der Bucht Antiochiens, kam es zu diesem heroischen Ereignis, das zum Inhalt von Werfels Roman werden sollte. Sich dem Befehl der türkischen Mächte, sich in die Wüste von Mesopotamien zu begeben, widersetzend, machten sich 5000 Aufständische — Männer, Frauen und Kinder der genannten sechs Dörfer — auf den Weg zum felsigen Berg Musa und organisierten einen heldenhaften Widerstand. Die schlecht bewaffneten und mit wenig Nahrungsvorräten versehenen Menschen verteidigten sich heldenhaft und warfen die wütenden Attacken der türkischen Truppen und der sich ihnen anschließenden bewaffneten Freiwilligen zurück und griffen mutig deren Stellungen an, wodurch sie den Gegner schwächten und Proviant und Munition erbeuteten. Da die Türken die Hoffnung aufgegeben hatten, die Aufständischen im Kampf zu besiegen, verlegten sie sich aufs Aushungern. Sie zogen einen dichten Ring um die Armenier und schnitten sie vom Land, also von der Außenwelt, ab. Die steilen Ufer und fehlenden Landungsmöglichkeiten hielten die Türken davon ab, die Aufständischen auch vom Meer aus

abzuschneiden. In der so entstandenen Lage, zumal die Zahl der Verwundeten rasch anstieg und Proviant nur noch für ein paar Tage vorhanden war, traf das Komitee der Aufständischen die einzig richtige Entscheidung — Rettung über das Meer. Diese Idee wurde erst am dreiundfünfzigsten Tag des heldenhaften Widerstands verwirklicht, als am Horizont das französische Schiff »Guichen« auftauchte, und die herangeschwommenen Bergbewohner dem Kapitän gegenüber ihre Bitte um Rettung ausgesprochen hatten. Bald darauf kam ein zweites Schiff des französischen Geschwaders, die »Jeanne d'Arc« (Ist es nicht symbolisch, daß das Schiff so einen klangvollen, der Tragödie der Bergbewohner entsprechenden Namen trug?), und nahm die Verteidiger des Berges Musa und deren Familien, insgesamt 4058 Armenier, an Bord und stach unter dem Schutz der Bordwaffen in See.

So endete die legendäre Geschichte eines heldenhaften Kampfes eines Häufleins von Armeniern gegen eine Horde türkischer Söldner, eines Kampfes, der zur Hymne an den Mut und die Standhaftigkeit des Geistes eines freiheitsliebenden Volkes wurde.

1947 kehrten die ruhmreichen Verteidiger des Berges Musa nach Sowjetarmenien zurück; unter ihnen war auch einer der Leiter des Verteidigungskampfes, Jesai Jagubian. Die meisten von ihnen ließen sich in Jerewan, im Etschmiadsiner und in Wediner nieder.

Franz Werfel baute seinen Roman auf authentischem Material auf, indem er die Mitteilungen von Augenzeugen des armenisch-türkischen Pogroms zu Hilfe nahm, die vom Vorsitzenden der deutsch-armenischen Gesellschaft Pastor Johann Lepsius »Der Kreuzweg des armenischen Volkes« vorbereitet worden waren. Der Autor stellt Lepsius so dar, wie er in Wirklichkeit war. Die moralischen Konzeptionen des Humanismus Lepsius' stimmen mit den Konzeptionen Franz Werfels überein, und eben deshalb wird Lepsius zum Ausdruck der Idee und der Beziehung des Autors zu den vor sich gehenden Ereignissen, und sein Gespräch mit Enver Pascha ist im Roman mit historischer Genauigkeit wiedergegeben.

Die Helden des Romans *Die 40 Tage des Musa Dagh* hatten reale Prototypen: Dikran Andreasian, nach dessen Erzählung die Ereignisse beschrieben werden, Jesai Jagubian, Petros Dmlakian u.a.

Die Erzählung Dikran Andreasians über den heldenhaften Widerstand der Bergbewohner und über ihre Rettung an Bord der »Guichen« wurde 1915 im Novemberheft des ARARAT gedruckt. Dann fand diese Erzählung Eingang in beide Ausgaben des Sammelbandes von Lord Brais und wurde auch als Einzelbroschüre in französischer Sprache herausgegeben.

1935 erschienen die Memoiren T. Andreassians, in denen die Verteidigung noch ausführlicher beschrieben wird.

Dokumentarische Angaben über die Ereignisse von 1915 im Gebiet des Osmanischen Reiches sind in einem Sammelband angeführt, herausgegeben von der Akademie der Wissenschaften Armeniens unter der Redaktion von M.G. Nersisian.³

Der Roman *Die 40 Tage des Musa Dag* hat Eingang in die Herzen der Menschen vieler Länder der Welt gefunden. Im Juni 1968 brachte der Wiener Rundfunk auf Hörerwunsch einen Vorlesungszyklus aus dem Roman Franz Werfels *Die 40 Tage des Musa Dag*. In Buenos Aires wurde der Roman von Gireir Mosian verfilmt. Das Armenische Fernsehen brachte die Uraufführung eines TV-Stücks zum gleichnamigen Roman Franz Werfels. Zwei Armenier, hervorragende Vertreter der französischen Kultur — der Schriftsteller Henri Truja und der Filmregisseur Henri Verney —, trugen sich mit der Idee einer Verfilmung des Romans *Die 40 Tage des Musa Dag*.

Schon 1935 beschloß die Filmgesellschaft »Metro-Goldwyn-Meyer« einen Film nach Werfels Roman zu drehen. Die Regisseure Elliot Kerner und Jerry Kertschwin begannen mit den Dreharbeiten unter Mitwirkung bekannter Schauspieler wie Clark Gabel und William Geswer. Unter dem Druck des türkischen Präsidenten M. Kemal, der damit drohte, daß, er alle Filme des genannten amerikanischen Filmstudios in seinem Land verbieten werde, wurden letztlich die Dreharbeiten eingestellt. Später befaßten sich E. Kertner und J. Kertschwin noch einmal mit diesem Gedanken.

1965, als sich der Genozid an den Armenier zum fünfzigsten Mal jährte, organisierte die Kulturgesellschaft Tekejans in Beirut einen Wettbewerb für das beste Drama zu Werfels Roman *Die 40 Tage des Musa Dag*. Die Arbeit des sowjetisch-armenischen Dramaturgen Melk Kotscharjan errang unter dem Titel »Die Söhne des Musa ler« den begehrten Preis. Der Autor verzichtete auf die Prämie zugunsten des Theaterkollektivs, das den Namen des armenischen Schauspielers Wagram Papasian trägt, und das erstmals ein Schauspiel nach dem Roman Franz Werfels inszenierte.

Immer neue Belege für die wachsende Beliebtheit des Romans *Die 40 Tage des Musa Dag* treten in Erscheinung. So wurde der Roman 1970 ins Rumänische übersetzt und vom Bukarester Verlag »Univers« herausgegeben. Der Roman wird in immer mehr Sprachen übertragen und in großen Auflagen in vielen Ländern der Welt verkauft. 1970 teilte der Lehrstuhlleiter für Naturwissenschaft an der Budapester Universität Magyarádi Sándor, Professor M. Melikian während dessen Aufenthalt in Ungarn mit, daß der

³ Genozid der Armenier im Osmanischen Reich, hrsg. von der AdW der Armenischen SSR, 1966.

Roman *Die 40 Tage des Musa Dagh* einer breiten ungarischen Öffentlichkeit bekannt ist.

Auch die Musikwissenschaft beschäftigt sich mit diesem Roman. Armenische Komponisten haben eine Reihe sinfonischer Werke zu den Romanmotiven geschaffen. Im Bereich der Oper wäre das ergreifende Werk des tschechischen Komponisten Josef Matej zu nennen. Das Libretto dazu schrieb der tschechische Schriftsteller František Kafka.

Das Interesse am Schaffen Franz Werfels wächst ständig. Solange in der Welt Gewalt herrscht, werden seine Bücher den Menschen unentbehrlich sein.

Werfels jugendliche Umtriebe

Der Abituriententag als autobiographischer Roman

Hartmut Binder

I. Voraussetzungen

Peter Stephan Jungk hat vermutet, Franz Werfel sei möglicherweise durch eine Wiederbegegnung mit seinen Jugendfreunden Willy Haas und Ernst Deutsch, die Anfang 1926 in Berlin stattfand, zur Niederschrift des *Abituriententags* veranlaßt worden¹, und Alma Mahler-Werfel hält es für denkbar, daß Lebenserinnerungen, die Hermann Sudermann im Sommer 1927 zum besten gab, eine Quelle der Inspiration gewesen sein könnten.² Als Anregung für die Konzeption dieser Schülergeschichte kommen jedoch auch die sogenannten Kollegentage in Frage, die sich für die Generation der im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts geborenen Prager Autoren seit der Zeit des Ersten Weltkriegs zu Jubiläumsfeiern auszuwachsen begannen und in einigen Fällen nicht ohne literarische Folgen geblieben sind.

Dies trifft beispielsweise auf das Klassentreffen zu, das die Abiturienten, die 1898 das Graben-Gymnasium verlassen hatten, 1923 in Prag ausrichteten. Unter den Teilnehmern befand sich nämlich der Schriftsteller Paul Leppin (1878-1945), der das Ereignis in einem Feuilleton festgehalten hat. Er beschreibt in diesem Beitrag einzelne Mitschüler und deren berufliche Erfolge, denen er sein eigenes Leben als neurasthenischer Postbeamter gegenüberstellt, der es zu nichts gebracht habe.³

Größere Wellen schlug ein anderes Jubiläum: Im Jahr 1890 schrieb Oskar Kraus (1872-1942), der ebenfalls das Graben-Gymnasium durchlaufen hatte, das für vier Jahre auch Werfel in seinen Mauern sah, für die Maturakneipe seines Jahrgangs eine in homerischen Hexametern einhergehende *Ilias-Travestie*, in deren Mittelpunkt der Geschichtslehrer der Klasse, Josef Seidl, und die Streiche standen, die man ihm gespielt

¹ Peter Stephan Jungk: Franz Werfel. Eine Lebensgeschichte, Frankfurt/M. 1987, S.175.

² Alma-Mahler Werfel: Mein Leben, Frankfurt/M. 1963, S.179. (Sudermann war in seiner Jugend wie der im Abituriententag des Mordes angeklagte Franz Adler eine Zeitlang Rätselerfinder für Zeitungen und Zeitschriften gewesen.) Da die Niederschrift des Romans schon im Februar und März 1927 erfolgte, können freilich Sudermanns Erinnerungen nicht den Anstoß zur Konzeption gegeben haben, sondern höchstens nachträglich im Manuskript berücksichtigt worden sein, vgl. die bibliographische Notiz in: Franz Werfel: Der Abituriententag. Die Geschichte einer Jugendschuld, (hrsg. von Knut Beck), Frankfurt/M. 1990, S.177. (Fortan als A zitiert.)

³ Paul Leppin: Kollegentag, in: P.L.: Alt-Prager Spaziergänge, hrsg. von Dirk Hoffmann, Ravensburg 1990, S.75-77 (Erstdruck: Prager Tagblatt 48, Nr.266, 14.XI.1923).

hatte. Das kleine Werk erregte Aufsehen und erschien ein Jahr später unter dem Titel *Die Meyriade* in einer preiswerten Reclamausgabe, die weite Verbreitung fand.⁴

In seinem Feuilleton »Die Meyeriade«, das 1920 als Teil seines Buches »Die Abenteuer in Prag« erschien, hat Egon Erwin Kisch, der seit Jahren mit Werfel eng befreundet war, die »Charakteristik« der »im Epos« besungenen Helden »mit ihren nachmaligen Schicksalen« verglichen und in diesem Zusammenhang ausdrücklich bedauert, daß sich Kraus, der seit 1916 Ordinarius für Philosophie an der Prager deutschen Universität und ein herausragender Kenner Franz Brentanos war⁵, ausschließlich der Wissenschaft widme, seinem Opus also keine Odyssee mehr zugefügt habe.⁶ Offenbar angeregt durch diesen Beitrag und aus Anlaß des fünfunddreißigsten Gedenktags der überstandenen Maturitätsprüfung hat Kraus dann doch noch einmal zur spitzen Feder der Parodie gegriffen: »Der Meyriade fünfundzwanzigster Gesang« erschien 1926 in dem von Paul Nettel herausgegebenen Alt-Prager Almanach, in dem der selige Professor Meyer »von seinem himmlischen Observatorium aus« berichtet, was aus seinen Zöglingen inzwischen geworden ist.⁷

Die innere Verwandtschaft mit Werfels im darauffolgenden Jahr entstandenen *Abituriententag* ist offensichtlich, und das nicht nur, weil an zwei Stellen auf die Voßsche Homer-Übersetzung angespielt wird, die Kraus zur Grundlage seiner Darstellung gemacht hatte.⁸ Werfel konfrontiert vielmehr, wie er selbst in seiner Einleitung zur amerikanischen Ausgabe des Romans formuliert, »die verschiedenartigsten Persönlichkeiten in ihrer Vollreife mit sich selbst als jungen Bengeln«⁹, ein gleichsam durch die Sache selbst suggeriertes Darstellungsprinzip, das deswegen sowohl den Artikeln Lepins und Kischs ähnelt als auch dem fünfundzwanzigsten Gesang der »Meyriade«. Im zweiten Kapitel liefert er überdies eine Parodie auf seinen Klassenvorstand Karl Kyovsky (1855-1923), die erläutern hilft, warum er in seiner 1921 entstandenen autobiographischen Skizze die »Erinnerung an eine schrullig-verschrobenen Lehrerfigur«¹⁰

⁴ Oskar Kraus: *Meyrias. Die Meyriade. Humoristisches Epos aus dem Gymnasialleben*, Leipzig 1891.

⁵ Vgl. Anonym: Prof. Oscar Kraus 60 Jahre, in: *Prager Presse* 12, Nr. 172 (24. VI. 1932), S. 6.

⁶ Egon Erwin Kisch: *Aus Prager Gassen und Nächten. Prager Kinder. Die Abenteuer in Prag*, Berlin und Weimar 1968, S. 406.

⁷ Oskar Kraus: *Der Meyriade fünfundzwanzigster Gesang. Nach 35 Jahren*, in: *Alt-Prager Almanach*, hrsg. von Paul Nettel, Prag 1926, S. 184-196, Zitat S. 184.

⁸ A S. 36: »Dann aber erhob man die Hände zu einem mäßig leckeren Male.« S. 38: »und alle vereinte der vielbedeutende Name »Kio.«

⁹ A S. 177 (Anhang).

¹⁰ Daß dies keine leere Phrase war, erhellt aus dem Umstand, daß Werfel diesem »verehrten Lehrer« ein Exemplar seines »Weltfreunds« »in dankbarer Erinnerung« dediziert hat. Die auf den 22. Dezember 1911 datierte handschriftliche Widmung ist mit »Werfel« unterschrieben, wahrscheinlich weil Kyovsky den Namen seines Zöglings in dieser Weise auszusprechen pflegte, vgl. Kurt Krolop: *Zu den Erinnerungen Anna Lichtensterns an Franz Kafka*, in: *Germanistica Pragensia* 5 (1968), S. 59.

als einzigen Gewinn bezeichnet hatte, den er seiner Gymnasialbildung verdanke¹¹: Kyovsky, der im Roman unter seinem Spitznamen Kio in Erscheinung tritt, war ihm der „Inbegriff des altösterreichischen Menschen und Beamten“¹², eine Verkörperung der „Reichsidee“, die der Donaumonarchie zugrunde lag¹³; deswegen ist es folgerichtig, daß Kyovskys literarisches Abbild im *Abituriententag* im November 1914 stirbt¹⁴, als sich in den militärischen Niederlagen des k. u. k. Heeres das Ende des Vielvölkerstaats abzuzeichnen begann. Daß Werfel mit seiner Darstellung die Persönlichkeit Kyovskys getroffen hatte, wird durch das Zeugnis Dritter bestätigt, die freilich zugleich weniger idealisierend davon sprechen, die Weltanschauung dieses Lehrers habe in der Auffassung gegipfelt, „daß der Mensch einzig und allein dazu geboren sei, um Ge- und Verbote zu befolgen“.¹⁵

Werfel selbst hat mindestens einen der Kollegentage besucht, die von seinem Jahrgang veranstaltet wurden. Es läßt sich nämlich belegen, daß er im Dezember 1919 in Prag im Kreis seiner Mitschüler des zehnjährigen Bestehens seines Abiturs gedachte, wobei er die Festrede zu halten hatte.¹⁶ Dabei hatte er, der sowohl aufgrund seiner 1912 erfolgten Übersiedlung nach Leipzig als auch wegen der Kriegsergebnisse den Kontakt zu fast allen Klassenkameraden verloren hatte, die Möglichkeit, die Entwicklung zu studieren, die diese zwischenzeitlich genommen hatten. Solche Beobachtung muß freilich unter einer ganz bestimmten Optik erfolgt sein: Schon vor dem Ersten Weltkrieg hatte sich Werfel von seinem Prager Frühwerk zu distanzieren begonnen, eine Entwicklung, die aufgrund der Kriegsergebnisse und seiner Liebe zu der evangelischen Krankenschwester Gertrud Spirk weiter an Boden gewann. Nachdem er Ende 1917 in Wien eine Liaison mit Alma Mahler eingegangen war, wurde unter ihrem Einfluß die schon bestehende Abneigung gegen seine Jugendjahre so stark, daß er seiner Heimatstadt, die ihm jetzt ganz unbewohnbar schien, vollkommen entfremdete.¹⁷ Als er sich auf dem Klassentreffen des Jahres 1919 seiner Vergangenheit gegenübergestellt sah, mußten ihm die Gefährten seiner Jugend verständlicherweise in besonders kritischer Beleuchtung erscheinen. Welcher äußere Anlaß und welche psychischen Prozesse dann aber schließlich dafür verantwortlich waren, daß er sich Jahre später zu einer größeren

¹¹ Franz Werfel: Autobiographische Skizze, in: F.W.: Zwischen Oben und Unten. Prosa, Tagebücher, Aphorismen, Literarische Nachträge. Aus den Nachlaß hrsg. von Adolf D. Klarmann, München, Wien, 1975, S.701. (Fortan als ZOU zitiert.)

¹² A S.41.

¹³ A S.178 (Anhang).

¹⁴ A S.49.

¹⁵ Anna Lichtenstern: Was Franz Kafka für die deutsche Nachkriegsliteratur voraussah. Eine Prager Erinnerung, in: Die Wahrheit 8, Nr.15/16 (1.IX.1929), S.5.

¹⁶ Vgl. Franz Werfel an Alma Mahler am 4. Dezember 1919, in: Das Franz Werfel Buch, hrsg. von Peter Stephan Jungk, Frankfurt/M. 1986, S.422.

¹⁷ Vgl. die beiden undatierten Briefe Werfels an Alma aus dem Jahr 1919, in: Das Franz Werfel Buch, S.417f.

autobiographischen Darstellung gedrängt sah, in der er dieser veränderten Bewertung seiner Prager Anfänge Raum gab, sind freilich unbekannt.

Auf jeden Fall erscheint unter diesen Voraussetzungen eine genetisch-quellenmäßige Untersuchung des Romans verlockend. Eine solche Darstellung ist allerdings nur annäherungsweise durchzuführen, weil über Werfels Frühzeit lediglich wenige und nicht sehr ins Einzelne gehende Quellen erhalten sind, bei denen es sich meist um viele Jahre später formulierte Erinnerungen handelt, die naturgemäß an Genauigkeit, besonders im Blick auf die absolute Chronologie der berichteten Ereignisse, sehr zu wünschen übrig lassen. Eine Analyse des im *Abituriententag* verwendeten autobiographischen Materials wird jedoch zusätzlich durch die Art und Weise erschwert, in der Werfel von den Erfahrungen seiner Jugend Gebrauch macht. Diese finden sich in der Binnenerzählung des Romans, die von folgender Rahmenhandlung umgeben ist: Der Untersuchungsrichter Ernst Sebastian glaubt bei der Vernehmung eines Verdächtigen einen ehemaligen Klassenkameraden vor sich zu haben. Als er am Abend dieses Tages auf einem Abituriententag nach fünfundzwanzig Jahren seinen Klassenkameraden wiederbegegnet, wird die Vergangenheit derart lebendig, daß sich seine Schulerinnerungen in eruptiv aufsteigenden inneren Bildern vergegenwärtigen, die er in der darauffolgenden Nacht spontan zu Papier bringt. In dieser Niederschrift wird von Sebastians Erlebnissen in der Sexta und Septima eines Gymnasiums erzählt. Nähere Betrachtung zeigt, daß Werfel vor und nach diesem Lebensabschnitt liegende Gegebenheiten in die beiden Schuljahre verpflanzt hat, die den Gegenstandsbereich dieser Binnenerzählung bilden.

Lehrreich in diesem Zusammenhang ist zunächst der Beginn des zweiten, noch dem Rahmen zuzurechnenden Kapitels, in dem der Verlauf des Klassentreffens beschrieben wird. Ein Abiturientenbild wandert von Hand zu Hand, auf dem „die in drei Schichten hockenden, sitzenden, stehenden jungen Leute“ sich um den natürlich im Mittelpunkt angesiedelten Klassenvorstand Kio gruppieren, der „mit soldatischem Ingrimms die Unterlippe kaut“:

„Alle Gestalten dieser gealterten Photographie hatten durch die Zeit etwas Lächerliches bekommen. Entweder wuchsen sie langstielig aus ihren Kleidern heraus oder sie waren in dem Übermaß der sie bergenden Anzüge sitzen geblieben wie gewisse Kuchen. Die verwegensten Kopfbedeckungen belebten die Reihen: Bäurische Hüte, Sportkappen, Marinemützen. Ein unternehmendes Köpfchen trug sogar einen steifen Paradehut, Melone oder Dohle genannt. Und fünfundzwanzig Jahre lang hatte sich der Fingereindruck auf den Bild erhalten, der in jener verschollenen Stunde die Ebenmäßigkeit dieser Melone verunziert hat.“¹⁸

¹⁸ A S.20.

Photos von Maturanten aus der Zeit der Donaumonarchie sind allerdings anders aufgebaut: Abgesehen davon, daß es ganz undenkbar gewesen wäre, bei solchem Anlaß Hüte oder gar Mützen zu tragen, sind die Absolventen immer einzeln aufgenommen und dann nachträglich auf einer großformatigen Unterlage aus Pappe arrangiert worden, selbstverständlich zusammen mit allen Lehrern, die an der Klasse unterrichtet hatten. Werfel beschreibt demnach kein Abiturbild, sondern ein Klassenphoto aus den Jahren der Pubertät, wo der unterschiedliche Reifungsgrad der Zöglinge in der Tat die von ihm beschriebenen körperlichen Erscheinungsbilder hervorzubringen pflegt.

Es besteht Grund zu der Annahme, daß Werfel, als er die angeführte Passage formulierte, das Photo vor sich oder in genauer Erinnerung hatte, das in dieser Untersuchung als Abbildung 1 wiedergegeben wird. Für diese Vermutung spricht das tatsächlich beeindruckende, wirklich außergewöhnliche Sortiment unterschiedlicher Kopfbedeckungen, das darauf zu erkennen ist. Außerdem entspricht die Darstellung, die Sebastian von dem wildfremden Jungen gibt, der er selbst einmal gewesen war, dem Standort und der Körperhaltung des abgelichteten Schülers Werfel: Sebastian entdeckt sich in der dritten Reihe oberhalb des Klassenvorstands und findet sich mit der schiefen Haltung des Kopfes, der deutlichen Blässe der Wangen und der allzu spitzen Nase „reichlich unsympathisch“.¹⁹ Tatsächlich ist Werfel auf der Vorlage in der obersten Reihe als zweiter von links mit einer auffälligen Schräglage des Kopfes zu sehen.²⁰ Dieses Bild wurde irgendwann zu Anfang des fünften Schuljahrs aufgenommen, also höchstwahrscheinlich im Herbst 1905²¹, und liegt somit weit außerhalb des vom Roman abgedeckten fiktiven Zeitabschnitts. In etwas anderer Weise gilt dies auch von der während des Kollegentags gemachten Aussage, einer der sechs zwischenzeitlich verstorbenen Kollegen sei an Schwindsucht zugrunde gegangen²², denn Werfel denkt hier

¹⁹ A S.21.

²⁰ Das Photo wurde veröffentlicht in: Prager Tagblatt 56, Nr.282 (4.XII.1931), S.3, und zwar anlässlich des fünfzigjährigen Bestehens des Prager Stephans-Gymnasiums. Die Bildlegende identifiziert unter der Überschrift »Die Sexta 1905« Werfel und einige seiner Klassenkameraden und weist ausdrücklich auf den »Abituriententag« hin.

²¹ Die Bildlegende der im Prager Tagblatt erschienenen Reproduktion behauptet, daß es sich um die Sexta, also um Wurfels sechstes Schuljahr gehandelt habe, das ins Jahr 1906/07 fiel, datiert aber auf 1905, wodurch eine chronologische Unstimmigkeit entsteht. Da unter den von der Redaktion identifizierten Klassenkameraden Wurfels auch der spätere Schauspieler Heinrich Saar genannt wird, muß es sich um die Quinta gehandelt haben, denn allein in dieser Klasse war Saar Wurfels Mitschüler, vgl. »Fünfundzwanzigster Jahresbericht über das K.K.Staatsgymnasium mit deutscher Unterrichtssprache in Prag, Neustadt, Stephansgasse für das Schuljahr 1905-1906«, Prag 1906, S.35. Abweichend vom heutigen Gebrauch wurden die acht Gymnasialjahre in der Donaumonarchie mit lateinischen Ordinalzahlen von unten nach oben durchnummeriert, so daß die Prima die erste, die Oktava die achte (die Abitursklasse) meinte.

²² A S.35.

mit Sicherheit an seinen Freund Georg Weber²³, der aber lediglich im Graben-Gymnasium, also bis zum Sommer 1904, sein Klassenkamerad war.

Andererseits hat Werfel im *Abituriententag* Geschehnisse in der Septima angesiedelt, die sich in Wirklichkeit erst zugetragen haben, nachdem er das Gymnasium bereits verlassen hatte. Die spiritistischen Sitzungen, die im Roman veranstaltet werden, hat es zwar tatsächlich gegeben, sie können aber keineswegs auf das Schuljahr 1907/08 beschränkt gewesen sein. Entweder sie haben überhaupt erst Jahre später stattgefunden oder sich, falls man annehmen will, daß man sich dieser Unterhaltung über Jahre hin befleißigte, doch zumindest bis zum Frühjahr 1910 hingezogen.²⁴ Diese Zusammenkünfte liegen also auf alle Fälle mindestens teilweise außerhalb Wurfels Schulzeit, die im Juli 1909 endete. Er hat autobiographische Gegebenheiten, die sich über einen Zeitraum von mindestens fünf Jahren erstreckten, gleichsam ineinandergeschoben und als Ereignisse zweier Schuljahre ausgegeben.

II. FIGUREN

Werfel setzt sich in seinem Roman nicht allein über die absolute Chronologie der von ihm verarbeiteten lebensgeschichtlichen Ereignisse hinweg, sondern er verfährt auch mit der Figurenzeichnung vergleichsweise freizügig. Die fiktiven Gestalten in *Abituriententag* sind als Individuen weder getreue Abbilder seiner selbst noch seiner Klassenkameraden und Freunde. Es ist also nur bedingt möglich, einzelne Romanfiguren mit wirklichen Personen zur Deckung zu bringen.²⁵ Es ist deswegen mißverständlich, wenn Willy Haas einmal äußert, Werfel habe, wie jeder Erzähler, „nach Modellen gearbeitet“, so daß es ihm, Haas, nicht schwer gefallen sei, sich in dieser oder jener Erzählfigur wiederzuerkennen.²⁶ Denn die Klassenkameraden Sebastians verdanken sich zwar realen Vorbildern, jedoch so, daß jeweils mehrere Freunde Wurfels zur Ausprägung eines fiktiven Charakters beigetragen haben. Durch eine Namensgebung, die

²³ Franz Werfel: Erguß und Beichte, in: ZOU S.693.

²⁴ Am 11. Mai [1910] schrieb Werfel an Max Brod: „Sehr geehrter Herr Doktor! Um den Spiritismus nicht ganz einschlafen zu lassen, haben wir für heute Abend den Keller im Kaffee »Arco« besorgt und wären Ihnen sehr dankbar, wenn Sie kämen und auch die andern Herren benachrichtigen.“ Werfel hat sein Schreiben auf den 11.V. datiert. Obwohl der Poststempel nicht mit letzter Sicherheit entzifferbar ist, kann kein Zweifel darüber bestehen, daß es aus dem Jahr 1910 stammt: Im Kontext erwähnt er nämlich die ostjüdische Theatertruppe, die im Mai 1910 im Prager Café Savoy gastierte. (Die Postkarte wird mit freundlicher Erlaubnis des Deutschen Literaturarchivs Marbach/N. angeführt, wo sie verwahrt wird.)

²⁵ Vgl. auch Franz Werfel: Darf der Dichter in seinem Werk Privatpersonen porträtieren?, in: ZOU S.596: „Es gibt also keine Ebenbilder. [...] Das Wesen des Machwerks aber ist die gesetzlose Zusammenklitterung von beobachteten Zügen an Menschen und Dingen.“ (Der kleine Text entstand während der Niederschrift des »Abituriententags«.)

²⁶ Willy Haas: Legende einer Freundschaft. Briefe kamen dann nicht mehr, in: Die Welt vom 25.VIII.1955.

keine Rückschlüsse auf die gemeinten Freunde zuläßt, hat Werfel zusätzlich dafür gesorgt, daß die in seinem Roman porträtierten Kameraden unerkannt blieben und nicht in der literarischen Öffentlichkeit bloßgestellt werden konnten.²⁷

So erinnert Sebastians Mischüler Bland zwar an Willy Haas, ist jedoch zugleich mit Besonderheiten von Ernst Polak und Franz Janowitz ausgestattet worden, die ebenfalls zu Werfels Freundeskreis zählten. Auf diese Weise konnte Werfel den Typus des feinsinnigen Ästheten in reinerer Ausprägung verkörpern als er in seiner Prager Umgebung aufgetreten war. Bland nämlich erscheint als „unendlich feiner, unendlich moralischer Mensch“, der als Kriegsgegner einrückt und fällt.²⁸ Als Franz Janowitz im November 1917 den Verwundungen erlag, die er im Feld erlitten hatte, wurde ihm das Attribut der Reinheit nicht nur in der Todesanzeige der Familie zugesprochen²⁹, sondern auch in einer Jahre später geschriebenen Würdigung seines Bruders Hans Janowitz in der LITERARISCHEN WELT.³⁰ Weiterhin ist die negative Einstellung Blands zum Krieg als Eigenart des Verstorbenen ausdrücklich bezeugt. Sogar die Bemerkung Sebastians, Bland habe ein Zimmer sein eigen genannt, das von der Wohnung seiner Familie abgetrennt und deswegen für Zusammenkünfte besonders geeignet gewesen sei³¹, spiegelt wirkliche Verhältnisse, denn da die Eltern von Franz Janowitz in Podiebrad (Podebrady) lebten, wohnte er während seiner Gymnasialzeit in Prag zur Miete und war deswegen ohne direkte Aufsicht.

Der 1892 geborene Franz Janowitz war im Herbst 1903³² aus einer tschechischen Knabenvolksschule in Podiebrad ans deutsche Graben-Gymnasium in Prag übergewechselt, wo er im Sommer 1911 sein Abitur ablegte. Spätestens im Frühjahr dieses Jahres muß er in Verbindung mit Willy Haas und damit auch mit Werfel gekommen sein,

²⁷ Werfel hatte beispielsweise im »Stern der Ungeborenen« für den Begleiter der Hauptfigur zunächst die Initialen W.H. [= Willy Haas] vorgesehen, änderte dann aber in B.H., weil er Angst hatte, er könne seinen Freund durch die im Roman gegebene Darstellung ungewollt kränken, vgl. Caliban [d.i. Willy Haas]: Ein Dichter mit schmelzendem Belcanto, in: Die Welt Nr.123 (28.V.1973), S.16.

²⁸ A S.62.

²⁹ Vgl. die Annonce im Prager Tagblatt 42, Nr.333 (5.XII.1917), S.5: „Franz Janowitz habe „sein reines, geistiges Werten gewidmetes Leben“ am 4. November nach schwerer Krankheit beschlossen.“

³⁰ Vgl. Hans Janowitz: Franz Janowitz (28. Juli 1892 bis 4. November 1917), in: Die literarische Welt 2, Nr.45 (1926), S.4: „Der fatalen Pflicht gegen den Staat hielt er — gesprächsweise — entgegen, daß er bereit sei, auf alle Rechte an der Zugehörigkeit zu Österreich-Ungarn zeit lebens zu verzichten, wenn er des frechen Zwanges enthoben würde, Waffen zu tragen und sich zum Morde ausbilden zu lassen. Aber im Herbst 1913 reiste er zum Tiroler Kaiserschützen-Regiment nach Bozen ab und diente das 'Freiwilligen-Jahr' ab, so unfreiwillig wie nur irgendeiner.“

³¹ A S.62.

³² Nicht im „achten Lebensjahr“, wie fälschlicherweise Jürgen Serke: Böhmisches Dörfer. Wanderungen durch eine verlassene literarische Landschaft, Wien, Hamburg, 1987, S.406 behauptet. Vgl. K.k. Staats-Gymnasiums zu Prag-Neustadt, Graben, Hauptkatalog der I. Klasse vom Schuljahr 1903/04, wo es über Franz Janowitz heißt: „kam aus der fünften Klasse der fünfklassigen Knaben-Volksschule (böhm.) in Podiebrad.“ (Die Hauptkataloge des Graben- und Stephans-Gymnasiums haben sich im Prager Stadtarchiv erhalten und konnten für diese Untersuchung dankenswerterweise eingesehen werden.)

denn die erste Nummer der von Haas editorisch betreuten *HERDER-BLÄTTER*, die im April 1911 erschien, enthält bereits sein Gedicht *Weltverwandtschaft*.³³ Janowitz war also lediglich während des Schuljahrs 1903/1904 Werfels Mitschüler im Graben-Gymnasium, sein Klassenkamerad, wie Max Brod voraussetzt³⁴, war er jedoch nie.

Geistigkeit und moralischer Rigorismus³⁵ waren Willy Haas in einem Janowitz vergleichbaren Maße eigen. Er konnte deswegen zur weiteren Ausgestaltung Blands herhalten, dessen Eigenarten im *Abituriententag* auf diese Weise beschrieben werden:

„Er war [...] der weitaus Gebildetste von allen, sammelte Bücher, und wir konnten bei ihm schon Nietzsche, Herbart, Mach, und die neuesten Dichter finden. Die Bücher waren ihm heilig. Man mußte nur sehn, wie er sie in die Hand nahm. Niemals lieb er ein Buch aus. Wir waren gezwungen, sie in seinem Zimmer zu lesen. Er lebte, ja er liebte sogar nach ihnen. Als er später einmal eine Liebschaft mit einer verheirateten Frau hatte, war er ganz gebrochen von den einschlägigen Problemen, die all diese Bücher in ihn hineintrugen.“³⁶

Gewiß, auch hier ist wiederum ein wenig dichterische Freiheit, genauer gesagt Übertreibung am Werk, die allerdings geeignet scheint, die behauptete Unbedingtheit der Figur zu veranschaulichen: Willy Haas, der Bibliophile, hat gelegentlich durchaus Bücher ausgeliehen, beispielsweise an Kafka, für den die Bibliothek im Hause Haas genauso eine Attraktion darstellte³⁷ wie für alle anderen in der Stadt lebenden Bücherfreunde. Gestützt auf den Bücherfundus seines Vaters Dr. Gustav Haas, ist Willy Haas schon 19jährig als Bücherfachmann ans Licht der Prager Öffentlichkeit getreten. Im Frühjahr 1910 fand im Prager Klub deutscher Künstlerinnen eine Buchkunstausstellung statt, auf der die bedeutendsten Neuerscheinungen aus den vorhergehenden zehn Jahren gezeigt wurden. Die Schau wurde allein von Willy Haas gestaltet, der sich dabei freilich der Unterstützung Hans von Webers und Franz Bleis erfreuen konnte.³⁸ Am 1. Mai dieses Jahres hat er in den Räumen des Klubs sogar einen Vortrag über »Neue deutsche Buchkunst« gehalten.³⁹

Was die angedeutete Liebesgeschichte betrifft, so ist deren realer Hintergrund leicht erkennbar: Im Jahr 1919 hatte sich Willy Haas in Jarmila Ambrožová verliebt,

³³ Herder-Blätter 1, Nr. 1 (April 1911), S. 30.

³⁴ Max Brod: Streitbares Leben, 1884-1968, München, Berlin, Wien, 1969, S. 22. (Fortan: SL)

³⁵ Willy Haas: Die literarische Welt. Erinnerungen, München, 1957, S. 72.

³⁶ A S. 62.

³⁷ Vgl. den Brief Kafkas an Willy Haas vom 24. VI. 1912, in: Neue Rundschau 102 (1991), S. 170.

³⁸ Anonym: Buchkunstausstellung im Klub deutscher Künstlerinnen, in: Prager Tagblatt 35, Nr. 94 (6. IV. 1910), S. 10 und A. St. [August Ströbel]: Schöne Bücher, in: Deutsche Zeitung Bohemia 83, Nr. 94 (6. IV. 1910), S. 9.

³⁹ Vgl. Prager Tagblatt 35, Nr. 121 (3. V. 1910), S. 4.

eine Freundin Milena Jesenskás, die damals mit dem Journalisten Josef Reiner verheiratet war. Als Reiner im Februar wegen seines Rivalen Selbstmord beging, wurde die Angelegenheit zu einem gesellschaftlichen Skandal, der dazu führte, daß Haas sein Studium abbrechen und seine Heimatstadt verlassen mußte.⁴⁰ Daß diese Liaison tatsächlich in der von Werfel angedeuteten Weise unter Lektüreerfahrungen stand, belegen die Lebenserinnerungen von Willy Haas mit hinreichender Deutlichkeit: Er habe, heißt es da, Bücher von Kierkegaard, Grillparzer, Lermontoff oder Choderlos de Laclos, in denen die unseligen Aspekte der Beziehungen zwischen den Geschlechtern dargestellt waren, „mit großer Begierde“ gelesen, so daß er eigentlich von der Liebe zwischen Mann und Frau nicht viel mehr verstanden hatte, „als daß man durch sie unglücklich macht oder unglücklich wird“.⁴¹

Demgegenüber leiten sich die Bland nachgesagte Neigung zum Dandytum und seine Vorliebe für Stendhal und Oscar Wilde von Ernst Polak her, dem späteren Mann Milena Jesenskás, der sich mit der Eleganz eines Filmschauspielers zu präsentieren pflegte und ein ausgesprochener Stendhal-Verehrer war.⁴² Polak war auch für seine Fähigkeit berühmt, durch geschliffene Aphorismen die Aufmerksamkeit seiner Umgebung auf sich zu ziehen, und besaß eine mehrere Mappen umfassende Zitatensammlung, die er hütete, „als wäre darin der geheime Born seines eigenen Lebenswerkes und die Offenbarung seines innersten Wesens verborgen“.⁴³

Wann Werfel mit Ernst Polak bekannt wurde, der weder sein Mitschüler noch durch verwandtschaftliche Beziehungen oder Sozialstatus zur wohlhabenden Prager Mittelschicht gehörte, ist unbekannt. Die erhaltenen Zeugnisse sprechen aber dafür, daß es spätestens gegen Ende seiner Schulzeit geschah.⁴⁴ Ein Brief Ernst Poppers läßt beispielsweise darauf schließen, daß Polak schon im Schuljahr 1907/08 Beziehungen zu der Klasse Werfels unterhalten haben muß.⁴⁵

Es verwundert deswegen nicht, daß er im *Abituriententag* auch gleichsam eigenständig in Erscheinung tritt, bildet er doch offensichtlich den Kernbestand der Figur

⁴⁰ Vgl. Franz Kafka: Briefe an Milena. Erweiterte und neu geordnete Ausgabe, hrsg. von Jürgen Born und Michael Müller, Frankfurt/M. 1983, S.58 und 330f.

⁴¹ Willy Haas: Die literarische Welt, S.73f.

⁴² Ebenda, S.35.

⁴³ Milan Dubrovic: Veruntreute Geschichte. Die Wiener Salons und Literatencafés. Mit 22 Abbildungen, Frankfurt/M. 1987, S.60, vgl. Hartmut Binder: Ernst Polak — Literat ohne Werk. Zu den Kaffeehauszirkeln in Prag und Wien, In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 23 (1979), S.406f.

⁴⁴ Alma Mahler, die allerdings Details nicht immer zuverlässig überliefert, berichtet in ihren Erinnerungen, Werfel habe Ernst Polak und Ernst Deutsch als Freunde „aus der Schulzeit mit ins Leben“ gebracht, vgl. Alma Mahler-Werfel: Mein Leben, S.120.

⁴⁵ Ernst Popper an Delphine Polak am 24.XI.1947. In diesem Kondolenzschreiben aus Anlaß von Ernst Polaks Tod schreibt Popper, seine Freundschaft zu dem Verstorbenen habe über 40 Jahre gedauert. (Der Brief wird heute im Deutschen Literaturarchiv in Marbach/N. verwahrt.)

Faltins. Die Übereinstimmungen betreffen zunächst das Äußere: Polak war klein und zart, nach den Erinnerungen seines Freundes Milan Dubrovic sogar „von schwächtigem Wuchs“, ein unansehnlicher Mann also, der den „erbärmlich mageren Armen“ des Advokaten Gestalt leiht.⁴⁶ Auch Faltins weiche, runde „Schwarzaugen“, die unruhig den Raum abweiden, um „Neuigkeiten zu erfahren oder zu verkünden“⁴⁷, verweisen auf die „tiefen, forschenden Augen“ Ernst Polaks.⁴⁸

Faltins Haupteigenschaften sind Geschwätzigkeit und Alleswisserei: „Personennamen, Daten, Summen“ stürzen ihm von den „breiten ungeformten Lippen“⁴⁹, die auf einem Jugendbildnis Ernst Polaks ebenfalls auffallen.⁵⁰ Der Advokat, gleichsam Kompensation seiner ärmlichen Herkunft, kann mit den Namen alter Adels Häuser aufwarten und bringt seinen Freunden den Titel des längst vergessenen Dramas eines Mitschülers in Erinnerung, spielt also unter den Kameraden des *Abituriententags* die Rolle des Viel- und Besserwissers, die Ernst Polak in den Prager und Wiener Literatenzirkeln übernommen hatte.⁵¹ Da Polak den bürgerlichen Beruf eines Bankbeamten ausübte, ist sein literarisches Konterfei natürlich darüber informiert, welche Aktiengesellschaft zu welchem Preis ein bestimmtes Nachtlokal gekauft hat, das im Roman erwähnt wird.⁵² Faltins Beschlagenheit erstreckt sich auch auf den Bereich des Theaters, er kennt sogar die Lebensverhältnisse der Künstler sowie die Namen aller Damen, die in den Logen der städtischen Theater sitzen.⁵³ Damit spielt Werfel auf die Tatsache an, daß Ernst Polak in dem Ruf stand, mit Schauspielerinnen, leichtfertigen verheirateten Frauen, wirklichen Damen und oder gar „Weibern der Prager Halbwelt“ Kontakt zu haben.⁵⁴

Von Polaks Geschwätzigkeit ist in den Erinnerungen der Zeitgenossen, die seiner gedenken, nirgends die Rede. Und doch ist es gerade dieser Aspekt, der den Beweis dafür liefert, daß er tatsächlich das Vorbild für die Gestalt Faltins abgegeben hat. Der Sachverhalt verstattet zugleich einen tieferen Einblick in die Werkstatt des Autors Werfel und führt zu der Erkenntnis, daß einmal geschaffene Gestalten abgewandelt in anderen Werken neuerlich Verwendung finden können.

Aus einem unveröffentlichten Brief Ernst Polaks läßt sich entnehmen, daß Werfel ihn in der 1927 gedruckten Erzählung *Das Trauerhaus* verewigt hat, und zwar in der

⁴⁶ A S.47.

⁴⁷ A S.21.

⁴⁸ Else Kornis: *Kindheit und Jugend im alten Prag. Erinnerungen*, Bukarest 1972, S.99.

⁴⁹ A S. 29.

⁵⁰ Vgl. dazu Hartmut Binder: Ernst Polak, Abbildung 1 gegenüber S.384.

⁵¹ Hartmut Binder: Ernst Polak, S.370 und Max Brod: *Über Franz Kafka*, Frankfurt/M. 1966, S.195.

⁵² A S.49 und 67.

⁵³ A S.67.

⁵⁴ Else Kornis: *Kindheit und Jugend im alten Prag*, S.106, auch S.101.

Gestalt des Doktors Julius Schleißner⁵⁵, der als Teilhaber einer stadtbekannten Anwaltskanzlei „außer seinem juristischen auch noch politischen und schöngeistigen Ehrgeiz“ nährt.⁵⁶ Da tritt er also zum erstenmal in Erscheinung, der Advokat mit den literarischen Neigungen, die sich bei Polak gerade zu der Zeit, als der *Abituriententag* geschrieben wurde, auf besondere Weise aktualisierten. Schon 1924 hatte er seinen Posten bei der Österreichischen Länderbank in Wien aufgekündigt, weil er beabsichtigte, sich in Zukunft ganz der Literatur zu widmen. Vier Jahre später holte er das ihm fehlende humanistische Abitur nach, um ein Philosophiestudium aufnehmen zu können. 1932 hat er es erfolgreich mit einer Dissertation abgeschlossen und auf diese Weise dann tatsächlich den Titel erworben, den ihm Werfel, diese Entwicklung gleichsam antizipierend, fünf Jahre zuvor im *Trauerhaus* beigelegt hatte.

Die Erzählung spielt in dem berühmten Prager »Salon Goldschmied«, in dem Schleißner als Stammgast verkehrt. Er hat seinen Platz am „Tisch der Ganzgescheiten“, neben dem Statthaltereikonzipisten und Dichter Eduard von Pepler alias Paul Leppin, dem das schwere Schicksal zuerteilt worden ist, „die geregelten Pflichten der neunten Rangklasse mit den verruchten Pflichten eines satanistischen Poeten“ verbinden zu müssen.⁵⁷ Hier nun treten sie deutlicher in Erscheinung, die schon erwähnten Beziehungen Polaks zu Halbwelt Damen: An einer Stelle nämlich umarmt und küßt eines der dienstbereiten Mädchen des Salons „ihren“ Doktor Schleißner.⁵⁸ Dieser wird dem Ruf des Erotomanen Polak außerdem dadurch gerecht, daß er im Verdrängen, „in der schlechten sexuellen Verdauung“, das Weltübel verkörpert sieht, und ein obszönes Lied anstimmt — Unzüchtiges findet sich gelegentlich auch in den Briefen, die Polak an seine Freunde geschrieben hat.

Wichtiger für die Identität der beiden Figuren ist freilich die unerträgliche Geschwätzigkeit Schleißners, der „unausgesetzt spricht und spricht, der solch eine Riesennase im Gesicht sitzen hat und seine schwarzen, drahtigen Haare immerfort mit den Fingern dreht....“.⁵⁹ Bezeichnenderweise erkannte sich Polak zunächst in dieser Darstellung gar nicht wieder, obwohl seine große, auch auf Abbildungen stark hervortretende Nase⁶⁰ den Spott der Zeitgenossen hervorgerufen hatte. So meinte etwa der Wiener Kaffeehausbesitzer Anton Kuh schon 1926, Polak zerteile „mit messerscharfer Nase

⁵⁵ Ernst Polak an Willy Haas am 25.XI.1946. (Unveröffentlicht, Archiv Hartmut Binder).

⁵⁶ Franz Werfel: *Das Trauerhaus*, in: F.W.: *Die Entfremdung. Erzählungen*, hrsg. von Knut Beck, Frankfurt/M. 1990, S.163.

⁵⁷ Ebenda, S.162.

⁵⁸ Ebenda, S.147.

⁵⁹ Ebenda, S.147.

⁶⁰ Vgl. z.B. das Photo aus dem Jahr 1938, reproduziert bei Hartmut Binder: Ernst Polak, gegenüber S.385.

und Rede den Dunst", so daß man sich „jener und dieser entlang über die Zweckrichtung des Beisammenseins" orientieren könne.⁶¹

Allerdings schweigt sich Werfel im *Abituriententag* über Faltins Nase aus, vielleicht um Außenstehende darüber im Unklaren zu lassen, wer ihm als Vorbild für diese Figur gedient hatte, vielleicht aber auch, um nicht seinen Klassenkameraden Paul Kominik zur kompromittieren, dessen Nase fast abenteuerliche Ausmaße erreichte und mit dem darzustellenden Persönlichkeitstypus gar nichts zu tun hatte. (Vgl. Abbildung 2)⁶² Andererseits wurde die Gestalt Faltins durch einen Zug angereichert, der für Werfel selbst bezeichnend war. Gemeint ist seine Musikalität, die im Zusammenhang mit seiner Kenntnis des Theaterlebens erwähnt wird: Faltin kennt jedes Schauspiel, jede Oper, erbettelt sich von seinen Eltern die Erlaubnis, im Sommer nach Bayreuth pilgern zu dürfen, und stellt trotz mangelnden Gehörs fest, daß die Sopranistin in einer bestimmten Arie einen „glasigen" Ansatz zeige.⁶³ Daß Ernst Polak musikalisch oder gar ein Wagner-Verehrer gewesen sei — davon schweigen die Quellen; es scheint auch angesichts seiner geistigen Physiognomie unglaublich, während umgekehrt der junge Werfel gerade für seine ungewöhnliche Musikbegeisterung bekannt war. Er konnte Partien aus dem »Rigoletto« und »Trovadore« auswendig⁶⁴ und hing überhaupt dem Theater nach eigenen Worten wie ein „Monomane" an, wobei ihn in späterer Zeit „die Existenz des Schauspielers oder Sängers" mehr verlockte als die aufgeführten Stücke selbst.⁶⁵ Außerdem war ihm die Begegnung mit der Wagnerschen Musik, noch bevor er im Mai 1904 das Opernschaffen Verdis kennengelernt hatte, „das entscheidende Erlebnis".⁶⁶ Und daß er schließlich in einer Faltin vergleichbaren Weise zu urteilen vermochte, überliefert der Prager Autor Johannes Urzidil: Dieser erinnerte sich, wie Werfel nach einer Aufführung der von ihm eingerichteten »Forza del Destino« über eine bestimmte Stelle mehrmals vor sich hinsagte: „Dieses silberne Cis, dieses silberne Cis..."⁶⁷

Das folgende Zitat zeigt allerdings, daß nicht nur Werfel selbst zur weiteren Ausgestaltung Faltins beigetragen hat: „Während des laufenden Jahres hielt er sogar in den Ausstellungsräumen des Klubs freier Künstlerinnen einen Vortragszyklus unter dem

⁶¹ Anton Kuh: »Central« und »Herrenhof«, in: Das Wiener Kaffeehaus. Einleitender Essay von Hans Weigel, Text und Bildauswahl von Claus Brandstätter und Werner J. Schweiger, Wien, München, Zürich 1978, S.78.

⁶² Die Bildvorlagen zu den Abbildungen 2 und 3 wurden dankenswerterweise vom Státní ústřední archiv in Prag zur Verfügung gestellt.

⁶³ A S.67.

⁶⁴ Willy Haas: Der junge Werfel. Erinnerungen, in: 19 Mal Nachtprogramm. Weltbetrachtung 10 Uhr abends, hrsg. und angesagt von Joachim Schickel, Hamburg 1962, S.297f.

⁶⁵ Franz Werfel: Erguß und Beichte, in: ZOU S.694.

⁶⁶ Franz Werfel: Autobiographische Skizze, in: ZOU S.702.

⁶⁷ Johannes Urzidil: Der Weltfreund. Erinnerungen an Franz Werfel, in: Silberboot 2, Nr.6 (1964), S.48f.

anregenden Titel: Der französische Immoralismus von Stendhal bis André Gide. Nach den Vorträgen pflegte in denselben Räumlichkeiten ein Tango-Kursus stattzufinden, und der Kunder des Immoralismus beteiligte sich mit feierlichem Ernste [„Ernst“ Polak!] an den schmachthenden Verrenkungen dieses Tanzes.“⁶⁸

Tatsächlich war das angegebene Gebiet Polaks Spezialität und lebenslanges Thema, aber er hat niemals einen Vortragszyklus darüber abgehalten, und schon gar nicht in dem 1906 gegründeten »Klub deutscher Künstlerinnen«, der hier natürlich gemeint ist und, wie sich noch zeigen wird, Werfels ersten öffentlichen Auftritt in seiner Heimatstadt organisatorisch betreute. Solche Vortragsreihen waren eine Spezialität Max Brods, das Tango-Tanzen eine solche Egon Erwin Kischs, die er im »Café Montmartre«, einem Treffpunkt der tschechischen Avantgarde in der Prager Altstadt, als Attraktion des Prager Nachtlebens darzubieten pflegte. Da Kisch unter den dort arbeitenden Mädchen eine Geliebte hatte, die wie Schleißners Herzensdame durch besondere Bildung aus dem Ensemble hervorstach, war eine Art Parallele zum Treiben Polaks im »Salon Goldschmied« gegeben, die der Kontamination der Figuren förderlich war.⁶⁹

Zur Abgrenzung Ernst Polaks von Faltin trägt natürlich bei, daß dieser im Roman keineswegs in der Rolle eines Frauenhelden erscheint, sondern eher als platonischer Anbeter weiblicher Schönheit: „Erregt teilte er uns mit, er habe die Frau des Fabrikanten X oder die Baronin Y in ihrer Equipage begegnet. Hals über Kopf sei er auf die Elektrische gesprungen, in der herzbewegenden Voraussicht, die Equipage in der Hauptallee des Lustgartens wiederzufinden. Und richtig, er habe in der Allee eine wohlbedacht-günstige Stellung bezogen und die Schöne viermal an sich vorübertragen lassen.“⁷⁰

Dies ist ein Vorfall, den Willy Haas erlebt und erzählt hat. In einem Zeitungsartikel aus dem Jahr 1937, in dem er die Lage der Prager Deutschen vor dem Ersten Weltkrieg analysiert, beschreibt er unter anderem eine Begegnung, die er 1909 oder 1910 auf der Prager Ferdinandstraße (Národní třída) gehabt hatte, dem Korso der in der Stadt lebenden tschechischen Majorität. Eine Prinzessin, die wie er in dem 1660 von Carlo Lurago erbauten Palais Kinsky in der Hibernergasse wohnte⁷¹, hatte ihn auf dem Gehweg fast umgerissen, war in ihrem etwas „verschneiderten“ englischen Kostüm errötet und hatte sich dann anschließend für ihre Ungeschicklichkeit entschuldigt, die offenbar darin begründet lag, daß sie nicht gewohnt war, auf der Straße zu gehen. Später sah er sie in dem großen öffentlichen Park im Norden Prags wieder, in dem er

⁶⁸ A S.163.

⁶⁹ Vgl. Klaus Haupt/Harald Wessel: Kisch war hier. Reportagen über den „Rasenden Reporter“, Berlin 1985, S.43-50.

⁷⁰ A S.98.

⁷¹ Hybernská Nr.7.

mit seinen Freunden spazieren zu gehen pflegte: „Sie saß herrlich in der Equipage. Ich hatte sie manchmal in der Fahr-Allee des Baumgartens bewundert.“⁷²

Werfel, dem daran gelegen war, im *Abituriententag* die drei Kasten zu vergegenwärtigen, in die sich ihm die Frauen seiner Jugend eingeteilt hatten, benötigte dieses Erlebnis zur Darstellung der höchsten, himmlischen Klasse, die man beispielsweise „in zarten Schneiderkleidern auf der Straße“ traf, wie in deutlicher Anlehnung an das Erlebnis seines Freundes formuliert wird. Es waren unerreichbare Gestalten, die kennenzulernen oder auch nur ihre Stimme zu hören, „nicht im Bereich dieses Lebens“ lag⁷³, eine Auffassung, die in dem angeführten Aufsatz ebenfalls vertreten und geradezu als das Hauptkennzeichen der Prager deutschen Vorkriegsgesellschaft bezeichnet wird.⁷⁴

Das andere Extrem wird von der Gruppe der Dimen gebildet, die man in den Nachtlokalen traf, Weiber, die, wie Sebastian sich erinnert, nichts waren als „stieres nacktes Fleisch, das sich mit gemeinem Zugriff“ über die Besucher wölbte.⁷⁵ Auch diese Ebene spiegelt natürlich die Lebensverhältnisse des jungen Werfel und seiner Prager Generationsgenossen. Denn damals gehörten Bordellbesuche, wie Kafka in seinem Tagebuch vermerkt, zur sexuellen Etikette.⁷⁶

Im Roman ist es ein Knabe namens Unzenberger, von dem zuerst „rüde Wirbel der Mannbarkeit“ ausgehen, die ihre Wirkungen auch auf die „Feinerorganisierten“ der Klasse ausüben: „In der kehligen Stimme, in der gebirglerischen Mundart des Buschen bekam man Wirtshausstreit, Biersuff, Dienstmädchenküsse und billige Hurenstunden zu spüren.“⁷⁷ Den Namen dieses Vorreiters der Mannbarkeit hat Werfel von seinem Mitschüler Leo Anzenbacher genommen, der allerdings lediglich im Schuljahr 1905/06 sein Klassenkamerad war.⁷⁸ Anzenbacher stammte aus Kaznau (Kaznejov) nördlich von Pilsen. Der Ort liegt nicht weit von den östlichen Ausläufern des Böhmerwaldes, die seine Sprache entsprechend eingefärbt haben könnten.

⁷² Willy Haas: Die Prager deutsche Gesellschaft vor dem Weltkrieg, in: Prager Montagsblatt. Jubiläums-Nummer: 60 Jahre (27.XII.1937), 5. Beilage: Prag — Persönlich und kulturell, [S.2], vgl. Willy Haas: Die literarische Welt, S.19.

⁷³ A S.97.

⁷⁴ Vgl. Willy Haas: Die Prager deutsche Gesellschaft vor dem Weltkrieg, [S.2]: „es fiel mir damals und in dieser Minute plötzlich auf, daß ich noch nie daran gedacht hatte, ich könnte mit dieser Prinzessin irgendeinmal im Leben zusammentreffen, in Gesellschaft oder sonstwo [...] es war nicht nur unmöglich, es war sogar unmöglicher als unmöglich: man konnte nicht daran denken, es war das Unerreichbare schlechtweg.“

⁷⁵ A S.98f.

⁷⁶ Vgl. Franz Kafka: Tagebücher, hrsg. von Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley, Frankfurt/M. 1990, S.915, vgl. 45 und 1021.

⁷⁷ A S.97.

⁷⁸ Vgl. Fünfundzwanzigster Jahres-Bericht, S.35.

Zwischen den beiden erwähnten Eckpolen der Weiblichkeit hat Werfel die bürgerlichen Mädchen angesiedelt. Annäherung war in diesem Fall, wie Haas schreibt, schon weniger ausgeschlossen, vollzog sich allerdings immer noch „unter strengen, hoffnungslosen Formen“. Die gesellschaftlichen Hauptattraktionen in dieser Beziehung waren die über Jahre sich hinziehenden Tanzstunden im Palais Colloredo-Mansfeld auf der Prager Kleinseite.⁷⁹ Dazu die Samstag nachmittags stattfindenden Tanzveranstaltungen im privaten Kreis, zu denen beispielsweise Egon Erwin Kisch (geb. 1885) oder Max Brod (geb. 1884) eingeladen wurden, die zu der Zeit, als Werfel sein Abitur machte, ihre Ausbildung schon abgeschlossen hatten.⁸⁰ Entsprechend heißt es im *Abituriententag*:

„Wir durften uns in der Hauptsache am Tennisspiel beteiligen, doch auch bei Nachmittagsgesellschaften und sogar bei Bällen erscheinen. Natürlich spielten wir als die Jüngsten eine unansehnliche Rolle, denn erwachsene Männer, Studenten, ja sogar „fertige Leute“ beherrschten das Feld.“⁸¹

Dieser ganze Bereich personalisiert und veranschaulicht sich im Roman in den auf dem Tennisplatz spielenden Szenen zwischen Sebastian und Marianne, die Werfels unglückliche Liebe zu der schönen Fabrikantentochter Marianne Glaser spiegelt.⁸²

In einer Faltin vergleichbaren Weise hat Werfel die Figur des Fritz Ressler gestaltet. Er verkörpert im *Abituriententag* den Typus des modebewußten, verwöhnten, verweichlichten und reichen Genußmenschen. Ihm, dem Mann von Welt, kommt es selbstverständlich zu, Sebastian ins Nachtleben einzuführen, während es in Wirklichkeit der vier Jahre ältere, lange im Berufsleben stehende Ernst Polak war, der Werfel diesen Dienst erwiesen hatte.⁸³ Ressler selbst wiederum ist von seinem älteren, in München lebenden Bruder die Nachtseite des Großstadtlebens erschlossen worden.⁸⁴ Auch dieser Zug muß nicht erfunden sein. Werfel mag an Hans Janowitz gedacht haben, der zwei Jahre älter als sein Bruder Franz war, im Sommer 1908 an der Deutschen

⁷⁹ Grete Fischer: Dienstboten, Brecht und andere. Zeitgenossen in Prag, Berlin, London, Olten und Freiburg im Breisgau 1966, S.84f.

⁸⁰ Else Kornis: Kindheit und Jugend im alten Prag, S.88, 91 u. 108.

⁸¹ A S.98.

⁸² A S.99-107 und Peter Stephan Jungk: Franz Werfel, S.29f.

⁸³ Nach einem Gesprächsprotokoll Adolf D. Klarmanns vom 23.I.1948, das sich in der Werfel-Sammlung der Patterson Van Pelt Library (Special Collection) der University of Pennsylvania in Philadelphia erhalten hat.

⁸⁴ A S.27 und 97 und 116.

Handelsakademie in Prag Abitur gemacht hatte⁸⁵ und anschließend nach München übersiedelt⁸⁶, mit den Prager Freunden aber weiterhin in Verbindung geblieben war.

Für Ressler haben vier verschiedene Personen Modell gestanden: Seine „üppige Körperlichkeit“, seine „weichen blonden Haare“⁸⁷ und sein „verfettetes Knabengesicht“⁸⁸ sind offensichtlich nach dem Ebenbild des Autors gestaltet⁸⁹, der schon als junger Bursche kritischen Beobachtern „weich, fett, farblos“ erschienen war.⁹⁰ Als Sohn eines Textilfabrikanten, der später die väterliche Firma übernimmt, steht Ressler für Unternehmersöhne wie Paul Kornfeld und Werfel selbst⁹¹, denen nach dem Willen ihrer Väter eine vergleichbare Laufbahn bestimmt war. Besonders auffällig ist die Übereinstimmung mit Kornfeld, der sich nach dem Tod seines älteren Bruders bereit erklärt hatte⁹², den väterlichen Betrieb⁹³ zu übernehmen, und dieses Versprechen später ausdrücklich erneuerte.⁹⁴ Kornfeld praktizierte nicht nur die großbürgerlichen Lebensformen seiner Familie⁹⁵, sondern war auch ein Verschwender⁹⁶, der schon als Student verschuldet war.⁹⁷ Entsprechend heißt es im Roman: „Ressler besaß immer volle Taschen.“⁹⁸ Seiner sozialen Stellung gemäß sind seine Bücher und Hefte nicht mit einem Riemen verschnürt, sondern er trägt sie in einer richtigen Schultasche⁹⁹, dies wiederum in Anlehnung an Werfel selbst¹⁰⁰, der über dieses Statussymbol sogar ein Gedicht geschrieben hat.¹⁰¹

⁸⁵ Zweiundfünfzigster Jahresbericht über die Prager Handelsakademie. Erstattet am Schluß des Studienjahres 1907-1908 von Regierungsrat Theodor Ried, Direktor der Handelsakademie, Prag 1908, S.89.

⁸⁶ Nach einem dreiseitigen Lebenslauf von Hans Janowitz, der in seinem Nachlaß in der Stiftung deutsche Kinemathek in Berlin verwahrt wird.

⁸⁷ A S.27.

⁸⁸ A S.49.

⁸⁹ Vgl. SL S.12: „Werfel kam, mittelgroß, blond, hochstirnig, ziemlich dick, zerwühlt-kindliche Miene [...]“

⁹⁰ Grete Fischer: Dienstboten, Brecht und andere, S.68.

⁹¹ Vgl. Franz Werfel: Autobiographische Skizze, in: ZOU S.702.

⁹² Nach Tagebucheintragungen vom 18.XII.1905 und 20.VII.1907. Die weitgehend unveröffentlichten Tagebücher des jungen Kornfeld haben sich im Deutschen Literaturarchiv in Marbach/N. erhalten und konnten für die vorliegende Untersuchung ausgewertet werden.

⁹³ Nach Jürgen Serke: Böhmisches Dörfer, S.406, handelte es sich um eine Ölmühle.

⁹⁴ Tagebucheintrag vom 20.VII.1907.

⁹⁵ Ludwig Marcuse: Mein zwanzigstes Jahrhundert. Auf dem Weg zu einer Autobiographie, München 1960, S.113f.: „Da ihm [Kornfeld] die Damen nicht nachliefen, hatte er seinen sex appeal ganz gewaltig entwickelt. Er trug von Haus aus lange Strümpfe (keine Socken), aß vom Tafelsilber seiner guten Prager Familie und lebte auch sonst ausgiebig von der Tradition [...]“

⁹⁶ Tagebucheintrag vom 16.XII.1909: „Ich habe gelernt, mit dem Geld zu werfen.“

⁹⁷ Tagebucheintrag vom 10.XI.1912.

⁹⁸ A S.81.

⁹⁹ A S.57.

¹⁰⁰ N. O. Scarpi [Fritz Bondy]: Mariengasse 1900, in: Alt-Prager Geschichten. Gesammelt von Peter Demetz. Mit Illustrationen von Hugo Steiner-Prag, Frankfurt/M. 1982, S.128f.

¹⁰¹ Franz Werfel: Das lyrische Werk, hrsg. von Adolf D. Klarmann, Frankfurt/M. 1967, S.74 (»Die Schultasche«).

Ein weiteres Vorbild für die Ausgestaltung der Figur ist Ernst Popper gewesen, dessen Haupthaar in späteren Jahren ebenso gelichtet war wie dasjenige Ressler.¹⁰² Willy Haas schrieb 1924 an Werfel über diesen Freund:

„Er war doch ein Jahr lang schwer wohlhabend, Chef seines Korrespondenzbüros in der Potsdamerstr., mit zwölf bei ihm angestellten Redakteuren. Täglich im teuersten Weinlokal des Westens auf eine Art besoffen und gröhrend, daß buchstäblich das ganze Lokal mit allen seinen Stammgästen — lauter schwere Kunstverdiener wie Jannings, Asta Nielsen, Kortner, Joe May, Gussy Holl — Kopf gestanden ist. Dabei mit einem wunderbar komischen Schmerbauch behaftet und, wenn er nüchtern war, auf eine Weise würdevoll und moderiert, daß ich, der ihn von früher kannte, buchstäblich alle fünf Minuten vom Tisch weggehen mußte, um nicht ihm ins Gesicht lachend loszuplatzen. [...] Etwas so Tolles am Milieu-Mimikry habe ich noch nicht erlebt. Aber in irgendeinem Winkel meiner gar zu schwerfälligen Natur imponiert mir diese lockere Diffusität.“¹⁰³

Es mutet wie die erzählerische Umsetzung dieser Beschreibung an, wenn es im *Abituriententag* über Ressler heißt: „Das kleinbürgerliche Lokal erfüllte ihn sichtlich mit Widerständen. Es schien, als habe er nur ungern die Handschuhe abgelegt und fühle eine leichte Scheu, Tisch, Stuhl und Besteck zu berühren.“¹⁰⁴ Später, beim Essen, stochert er dann „unentschlossen höflich“ in den Speisen herum und bestellt, sich mit seinem kranken Magen entschuldigend, Apfelmus.¹⁰⁵ Natürlich ist er ein schlechter Schüler, der in Gefahr ist, das Klassenziel der Septima nicht zu erreichen.¹⁰⁶ Auch in diesem Punkt gleicht er Popper, der in der Oktava durchfiel und im September 1909 ohne Abschluß die Schule verließ.¹⁰⁷

Schließlich hat der Elegant Willy Haas bestimmte Aspekte seiner Lebenskultur an Ressler abgetreten: Er und seine Freunde pflegten nämlich in der Wohnung seiner Eltern im Prager Kinsky Palais Lesungen abzuhalten. Manchmal versammelte man sich im Repräsentationszimmer mit seinen Perserteppichen und den schweren, geschnitzten Eichenmöbeln, auf denen „Meißner Rokoko-Porzellanfiguren“ standen.¹⁰⁸ Entsprechend empfängt Fritz Ressler seine Freunde in einem saalartigen Raum, der Teil des in einem

¹⁰² Vgl. Anonym: Schwierige Arbeit eines Berichterstatters, in: Prager Tagblatt 61, Nr. 11. (14.I.1936), S. 2, wo ein Photo Poppers reproduziert ist.

¹⁰³ Das ungedruckte Schreiben hat sich im Werfel-Nachlaß der University of California (Special Collection), Los Angeles, erhalten.

¹⁰⁴ A S. 27.

¹⁰⁵ A S. 37.

¹⁰⁶ A S. 123.

¹⁰⁷ Nach dem Hauptkatalog des Stephans-Gymnasiums für die achte Klasse des Schuljahrs 1908/09.

¹⁰⁸ Willy Haas: Die literarische Welt, S. 30.

großen Stadtpalais gelegenen elterlichen Domizils ist.¹⁰⁹ Dieses Niveau wird auch in anderen Lebensbereichen gehalten: Zeitgenossen, die nicht Englisch Bütten als Briefpapier benützen, erscheinen Ressler als bedauernswerte Kulturbanausen; Seidenwäsche, Krawatten und Handschuhe werden nur dann als vollwertig erachtet, wenn sie von der Firma Balbeck & Batka bezogen worden sind.¹¹⁰ Wieder ist Willy Haas das Vorbild, der als Septimaner Gedichte Werfels auf holländische Büttenbogen schrieb, bevor er sie Max Brod zur Begutachtung vorlegte¹¹¹, und in dem am Graben gelegenen Herrenkonfektionsgeschäft Buschek & Suda einkaufte¹¹², dessen Namen Werfel in witziger Weise durch Stabreim und orientalisch-böhmische Anklänge verfremdet hat.

Allerdings hatte auch Ernst Polak ein vergleichbar distinktiertes Verhältnis zur Kleidung; seine „Garderobe bestand aus Maßanzügen vom teuersten Schneider Wiens, Hüte, Schuhe, Mäntel stammten von englischen Firmen, alle übrigen Accessoires waren aus edlen Materialien“.¹¹³ Da Werfel geschlossenere Charaktere in Erscheinung treten lassen wollte, als sie die Kontingenz des Wirklichen im allgemeinen hervorzubringen pflegt, war es selbstverständlich, daß er, um ästhetisch unbefriedigende Doppelungen zu vermeiden, die Modebewußtheit zweier seiner engsten Freunde auf eine einzige Romangestalt konzentriert hat. Polak wußte um diese Verwandtschaft mit Haas, denn in dem schon angeführten Schreiben aus dem Jahr 1945 vermutet er, Werfel habe ihn und den ihm im Wesen ähnlichen Briefempfänger möglicherweise erzählerisch nicht voneinander differenzieren können: „Da gehört das feinste Messer her“.¹¹⁴

Es ist Ressler, der den in die Klasse gekommenen Neuling als erster anspricht. Er erscheint Sebastian weniger fremd als die anderen, weil ihm „sein harmloser und genußsüchtiger Körper“ an das Leben erinnert, das er bisher selbst geführt hat.¹¹⁵ Zwischen Werfel und Haas, die der gleichen sozialen Schicht angehörten und im gleichen Stadtviertel wohnten, hatte bereits eine Kinderbekanntschaft bestanden, die sich jetzt auf einer neuen Lebensstufe erneuerte und festigte.¹¹⁶

Vergleichbar verwickelt stellt sich die Genese von Sebastians Klassenkamerad Schulhof dar. Schulhof ist zwar nach dem Bild Ernst Deutschs gezeichnet, das aber wiederum um Züge anderer Jugendfreunde Werfels bereichert wurde. Wenn sich Karl Schulhof neuerdings Karlkurt Schulhof nennt¹¹⁷, so ist dieses Detail ganz ohne Zweifel

¹⁰⁹ A S.28, 35, 87 und 126.

¹¹⁰ A S.27.

¹¹¹ Willy Haas: Die literarische Welt, S.21.

¹¹² Willy Haas: Vor hunderttausend Jahren, in: Merian 14, Nr.12 (1961), S.40.

¹¹³ Milan Dubrovic: Die veruntreute Geschichte, S.59.

¹¹⁴ Ungedrucktes Schreiben vom 25.XI.1946.

¹¹⁵ A S.98.

¹¹⁶ Willy Haas, in: Das bin ich, hrsg. von Hannes Reinhardt, München 1970, S.54.

¹¹⁷ A S.22.

der Vita Egon Erwin Kischs entliehen, der sich als Autor zwei mit dem gleichen Buchstaben beginnende Vornamen als literarisches Markenzeichen erwählt hatte.¹¹⁸ Deutsch war kein Mitschüler Werfels, wie Margarita Pazi meint¹¹⁹, hatte aber im gleichen Jahr wie dieser am Prager Altstädter Gymnasium absolviert und anschließend zusammen mit Werfel eine Reise unternommen¹²⁰, mit der die Prager deutsche Mittelschicht den erfolgreichen Schulabschluß ihrer Sprößlinge zu belohnen pflegte. Die beiden müssen sich demnach schon als Schüler gekannt haben. Deutsch war ein Vetter von Fritz Pollak, der mit Werfel zusammen die Schulbank drückte¹²¹, und kannte Willy Haas von Kindesbeinen an.¹²² Der Umstand, daß Werfel während des fünften Schuljahrs in Heinrich Saar einen Klassenkameraden hatte, der später tatsächlich Schauspieler wurde¹²³, mußte es ihm erleichtern, Deutsch unter dem Bilde eines Klassenkameraden erscheinen zu lassen, der die Rolle des Mimen zu übernehmen hatte.

Deutsch, der durch exzentrischen Witz und parodistische Fähigkeiten hervorstach¹²⁴, war 1914 von Berthold Viertel als Schauspieler entdeckt worden¹²⁵ und hatte sich schnell zu einem bekannten Charakterdarsteller entwickelt. Das „scharflinierte Schauspielergesicht“, das Schulhof eigen ist¹²⁶, war das hervorstechendste Merkmal seines Äußeren¹²⁷; vor allem aber war er ein Günstling der Frauen, von denen er selbst dann angebetet wurde, wenn er sich ihnen nur flüchtig zuwandte.¹²⁸ In Übereinstimmung damit heißt es von Schulhof, nur ihm allein sei auf dem Tennisplatz das Sprechen mit Mädchen nicht schwergefallen, er gehöre zu den Lieblingen des Lebens, die überall auf Frauen wirken.¹²⁹

Unter den Romanfiguren ist er der einzige, der als Künstler das Mittelmaß platter Bürgerlichkeit hinter sich gelassen hat, das die Karrieren seiner Klassenkameraden

¹¹⁸ Vgl. Egon Erwin Kisch: Marktplatz der Sensationen. Entdeckungen in Mexiko, Berlin und Weimar 1967, S.65: „Den erfolgreichen Erwin ließ Egon am Leben, auch als letzterer des ersteren nicht mehr bedurfte. Beide Namen standen auf der Buchausgabe der Gedichte, die ich zwischen meinem fünfzehnten und achtzehnten Lebensjahr gereimt hatte.“ [Vom Blütenzweig der Jugend, Verlag E. Pierson in Dresden, 1904]

¹¹⁹ Margarita Pazi: Zu Paul Kornfelds Leben und Werk. Tagebücher aus seiner Frankfurter Zeit 1914-1921, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 27 (1983), S.63.

¹²⁰ Peter Stephan Jungk: Franz Werfel, S.36.

¹²¹ Egon Erwin Kisch: Briefe an den Bruder Paul und die Mutter 1905-1936, Berlin und Weimar 1978, S.149.

¹²² Willy Haas: Die literarische Welt, S.35.

¹²³ Dieser Sachverhalt geht aus der Legende hervor, die dem im Prager Tagblatt publizierten Klassenphoto beigegeben war.

¹²⁴ Willy Haas: Die literarische Welt, S.35. Vgl. Friedrich Torberg: Die Tante Jolesch oder Der Untergang des Abendlandes in Anekdoten, München 1977, S.30-33.

¹²⁵ Vgl. Otto Pick: Zwanzig Jahre deutsches Schrifttum in Prag, in: Witiko 2 (1929), S.120.

¹²⁶ A S.22.

¹²⁷ Vgl. etwa die Abbildungen in: Hugo Zehder: Ernst Deutsch, Berlin 1960.

¹²⁸ Willy Haas: Die literarische Welt, S.35.

¹²⁹ A S.100 und 97.

auszeichnet. Im Roman verkörpert er allein die literarischen Berühmtheit der Klasse¹³⁰, die in Wirklichkeit in größerem Ausmaß dem Schriftsteller Werfel zugefallen war. Dieser hat diese Verschiebung wahrscheinlich vorgenommen, um dem möglichen Vorwurf zu entgehen, er begehe im *Abituriententag* die Geschmacklosigkeit, sich und seine Erfolge als Schriftsteller beweihräuchern zu wollen. Freilich bot sich die Verlagerung auch deswegen an, weil sich die beiden Freunde in gewissen Aspekten ihrer künstlerischer Begabung außerordentlich ähnlich waren: Ernst Deutsch war Werfel, der seit 1920 auch Theaterstücke schrieb, nicht nur als Bühnenschaffender verwandt, sondern vor allem auch als hervorragender Imitator. Wenn Schulhof, der schon in der Sexta seine Mitschüler „durch seine täuschenden Lehrer- und Schauspielerkopien“ erfreut¹³¹, während des Kollegentags eine Schulstunde mit Kio parodistisch zum Leben erweckt, dann tut er etwas, was Werfel seit jeher getan hatte.¹³² Von besonderem Interesse in diesem Zusammenhang sind Erinnerungen von Otto Fanta, der 1931 über die gemeinsam verbrachte Schulzeit dies zu Protokoll gab:

„Einmal, es war in der sechsten Klasse, stand Werfel in der Pause auf dem Podium und imitierte ausgezeichnet, wie dies nur ein geborener Künstler vermag, den Klassen- vorstand, einen älteren gutmütigen Lehrer, der es verstanden hatte, sich bei uns beliebt zu machen. Er flitschte in charakteristischer Weise mit den Zähnen, er wiederholte die komischen Redensarten unseres Lehrers: 'Ja, damals als ich mit dem Feuerwehr (es soll Feuegewehr heißen, die Silbe ge wurde regelmäßig verschluckt) nach Bosnien aus- rückte' — die Klasse johlte vor Freude. Die Pause war längst vorüber, wir hatten das Läuten überhört und waren von der Darbietung so eingenommen, daß niemand von uns bemerkte, wie die Schulzimmertür in unserem Rücken geöffnet wurde. Starr vor Stau- nen sahen wir erst, wie der verulkte Professor seinem Imitator die Hand reichte: 'Das haben Sie großartig gemacht', sagte er ihm, 'aber: verhöhnen sollten Sie mich doch nicht.'“¹³³

Auch andere Persönlichkeitsmerkmale Worfels wurden auf Schulhof übertragen: An einer Stelle des Romans wird erzählt, wie Schulhof, mit der monotonen Vortragsart eines Kameraden unzufrieden, dessen Manuskript an sich nimmt und zu rezitieren be- ginnt: „Er schrie und machte sich unendlich wichtig.“¹³⁴ Dieser Satz wirkt wie eine Zusammenfassung der Kaffeehausauftritte Worfels, der beim Vortragen seine Gedichte

¹³⁰ A S.30.

¹³¹ A S.35.

¹³² In einem Brief an Alma Mahler-Werfel vom 6.V.1947 erinnert sich Willy Haas, ein Manuskript Worfels, »Klassische Philister« betitelt, in Besitz gehabt zu haben, das von den Gymnasiallehrern handelte, von denen man unterrichtet wurde. (Das Schreiben hat sich in der Werfel-Sammlung der University of Pennsylvania erhalten.)

¹³³ O. F. [Otto Fanta]: Gymnasiasten-Streiche, in: Prager Tagblatt 56, Nr.282 (4.XII.1931), S.3.

¹³⁴ A S.64.

herauszubrüllen pflegte.¹³⁵ Ein anderes Detail: Schulhof wird wegen seiner Musikleidenschaft von den Mädchen der Nachtlokale, in denen man verkehrt, Caruso gerufen¹³⁶, ein Spitzname, der nach den Erinnerungen von Willy Haas in Wirklichkeit dem sangesfreudigen Werfel verliehen worden war.¹³⁷ Umgekehrt war dann Ernst Deutsch der begabte Tennisspieler¹³⁸, als der Sebastian im Roman erscheint.¹³⁹

Bland (Willy Haas), Faltin (Ernst Polak), Ressler (Ernst Popper), Schulhof (Ernst Deutsch) und Sebastian — es sind Werfel und seine engsten Jugendfreunde, die hier, gleichsam von den verunklarenden Beimengungen gereinigt, wie sie für das Leben wirklicher Menschen kennzeichnend sind, als Clique literarisches Profil gewinnen. Dazu treten Nebenfiguren wie der Klassenprimus Fischer, der jede Frage beantwortet: „keinen Aorist, dem er nicht gewachsen war. Nicht einmal in der frühesten Pennälerzeit konnte es ihm je zustoßen, 'ut' mit dem 'Indikativ' zu konstruieren“.¹⁴⁰ Freilich, auch er, der Hochbegabte, der seinen Namen von zwei Klassenkameraden übernommen, die nicht zur Leistungsspitze der Klasse gehörten, sitzt jetzt unter den „Schatten des alltäglichen Hades“; er ist Magistratsbeamter geworden, der sich mit Komarek über Straßenbahntarife und die Baupolitik der Gemeinde unterhält.¹⁴¹ Sebastian hat als Schüler in seinen Reden „zwar stets die Vorzugsschüler im Allgemeinen und den Primus Fischer im Besonderen verächtlich gemacht“, insgeheim aber doch dessen „Fassungskraft, Geistesschärfe und Aufmerksamkeit“ bewundert. So darf man annehmen, daß Paul Stein das Vorbild zu dieser Figur abgab, ein Vorzugsschüler, der beispielsweise in der Oktava in Latein, Griechisch und Deutsch ausnahmslos sehr gute Leistungen aufzuweisen hatte.¹⁴² Stein, ein notorischer Kaffeehaussitzer, der später zu den Randfiguren des Literatenzirkels im Café »Arco« gehörte¹⁴³, übte zwar in den zwanziger Jahren nicht den Beruf eines Magistratsbeamten aus, nahm aber als Konzipist bei einem Advokaten eine vergleichsweise untergeordnete Stellung ein. Außerdem wird er von Kafka an einer Briefstelle in einer Weise beschrieben, die der ambivalenten Einschätzung Fischers durch Sebastian durchaus vergleichbar ist: Nachdem er nämlich Steins Wissen und seine charakterlichen Vorzüge gewürdigt hat, fährt Kafka fort: „Er

¹³⁵ Max Brod: Prager Tagblatt. Roman einer Redaktion, Frankfurt/M. 1968, S.63 und Willy Haas: Franz Werfel als Erzieher. In: Prager Presse 1, Nr.221 (6.XI.1921), Sonntags-Beilage, S.12.

¹³⁶ A S.117.

¹³⁷ Willy Haas: Die literarische Welt, S.12.

¹³⁸ A S.100, vgl. SL S.22.

¹³⁹ A S.100 und 103.

¹⁴⁰ A S.22f.

¹⁴¹ A S.23.

¹⁴² Paul Stein wurde am 17.XI.1890 als Sohn des jüdischen Disponenten Ludwig Stein in Prag geboren und wohnte in der Neustadt. Die Noten und seine Stellung in der Klasse nach den Hauptkatalogen des k.k. Staatsgymnasiums mit deutscher Unterrichtssprache in Prag-Neustadt, Stephansgasse, die sich im Prager Stadtarchiv erhalten haben.

¹⁴³ Franz Kafka: Briefe an Milena, S.188.

ist einer jener Menschen, denen allgemein Unrecht geschieht. Ich weiß nicht, warum man über ihn lacht.“¹⁴⁴

Den schärfsten Gegensatz zum Primus Fischer bildet Komarek, der Auswurf und schlechteste Schüler der Klasse, der als „Heilloser“ und „Armer“ schon in frühester Jugend erkannt hat, daß Gott „in seiner unermesslichen Unberechenbarkeit“ zwei Parteien der Menschheit erschaffen hat: die Glücklichen und die Unglücklichen, von denen er es aber nur mit den ersteren hält.¹⁴⁵ August Komarek selbst gehört natürlich zu den Verworfenen. Er versteht den Lehrstoff nicht, hat vor Unterrichtsbeginn seine jüngeren Geschwister anzukleiden, der Familie das Frühstück zu bereiten und die Wohnung aufzuräumen, weil beide Eltern berufstätig sind. Der schwarze Proletenblick des mehrfach als hager und knochig bezeichneten Klassenkameraden paart sich mit dem düsteren Glanz der Rebellion, die jederzeit durchzubrechen droht. Komarek ist freilich Beamter in einem Unternehmen geworden, in dem er die Prokura versieht.¹⁴⁶ Dieser Gestalt hat Werfels Klassenkamerad Paul Kominik den Namen und einzelne Züge geliehen. Kominik war zwar nicht der schlechte Schüler, als der Komarek im Roman erscheint, und seine morgendliche Arbeit für die Familie kann sich nicht in der im Roman beschriebenen Weise abgespielt haben, denn er hatte nur zwei Brüder, die älter waren als er selbst. Aber der Sohn eines Gutsverwalters aus Pohor (Kreis Tabor), der später als Privatbeamter in einer Prager Firma seinen Lebensunterhalt verdiente, wohnte als einziger im Prager Vorort Lieben.¹⁴⁷ Er entstammte also einem Milieu, das den »opinion leaders« der Klasse fremd war, und das genügte, ihn als Außenseiter erscheinen zu lassen.¹⁴⁸ Auch seine wenig anziehende Gesichtsbildung, die eine knochige Hagerkeit des Körpers glaubhaft erscheinen läßt (vgl. Abbildung 2), mag dazu beigetragen haben, daß Werfel ihn als Prototyp des vom Leben und seinen Glücksgütern Benachteiligten darstellte.

Bleibt Burda, der Gymnasialprofessor und Organisator des Kollegentags, der „eine Stacheln und Reserven“ in sich trägt.¹⁴⁹ Sein Name erinnert an Ferdinand Burda, einen der Vorzugsschüler der Klasse, ein Umstand, der wiederum geeignet scheint, das Werfel vorschwebende Porträt selbst für diejenigen unkenntlich zu machen, die mit den damaligen Prager Schulverhältnissen genau vertraut waren: Insofern Burda nämlich der „geborene Pflichtmensch“ ist, der von Sebastian daran gehindert wird, sich dem Unterricht vorbehaltlos hinzugeben¹⁵⁰, könnte Werfels Klassenkamerad Otto Fanta das

¹⁴⁴ Franz Kafka: Briefe an Milena, S.210.

¹⁴⁵ A S.23.

¹⁴⁶ A S.25f.

¹⁴⁷ Nach Unterlagen, die sich im Státní ústřední archiv in Prag erhalten haben.

¹⁴⁸ Willy Haas: Die deutsche Gesellschaft vor dem Weltkrieg, S.1.

¹⁴⁹ A S.21.

¹⁵⁰ A S.125.

Vorbild gewesen sein, der Sohn des Apothekers Max Fanta, der tatsächlich Gymnasiallehrer geworden ist und Feuilletons über philosophische Themen schrieb. Er hat beispielsweise im März und April 1916, als Werfel sich, auf den Fronteinsatz wartend, in Prag aufhielt, im »Klub deutscher Künstlerinnen« einen Vortragszyklus über »Kants Philosophie und Leben« abgehalten.¹⁵¹ Seine Mutter, Bertha Fanta, leitete bis in den Ersten Weltkrieg hinein in ihrer Wohnung am Altstädter Ringplatz einen privaten Philosophen-Zirkel, in dem man Werke Kants, Fichtes und Hegels las.¹⁵²

Werfel mag außerdem an Max Brod gedacht haben, dessen Name von der Wortbildung Burda sozusagen umspielt wird. Denn Brods Werke sind spätestens seit seinem Roman »Tycho Brahes Weg zu Gott« (1915) explizit von ethischen Fragestellungen geleitet. Auch seine sich teilweise als öffentliche Polemik vollziehende Auseinandersetzung mit Werfel im Verlauf des Ersten Weltkriegs muß vor diesem Hintergrund gesehen werden. Brod schrieb beispielsweise am 22. Juli 1913 an Werfel:

„Habe seither wieder viel über Ethik nachgedacht. Namentlich sehe ich immer schärfer ein, daß die asoziale Ekstase nicht das Höchste sein kann; sondern nur die ethische Tat, das Durchsetzen innerhalb einer Gemeinschaft von Menschen.“¹⁵³

Weiterhin ist es vielleicht kein Zufall, daß Burda sich an den spiritistischen Sitzungen beteiligt, in denen Franz Adler als Medium dient, war doch Max Brod im Frühjahr 1910 mehrfach bei diesen Veranstaltungen zugegen. Wie genau Werfel den Mustern des Wirklichen folgt, vermag einmal der Umstand zu verdeutlichen, daß in diesem Fall sieben Personen „am Werk“ waren¹⁵⁴, während die übrigen Taten im *Abituriententag* von Gruppierungen vollbracht werden, die aus weniger Teilnehmern bestanden: Weil Brod auch seine Freunde Kafka und Felix Weltsch mitbrachte, die Werfel ebenfalls eingeladen hatte, erfreuten sich die Séancen eines besonders regen Zuspruchs. Wenn andererseits Bland als derjenige erscheint, der sich gegenüber dem Übersinnlichen ablehnend verhält, so verkörpern sich in seiner Gestalt die tatsächlich belegbaren „Skeptiker“ unter Werfels Freunden.¹⁵⁵

Schließlich: Brod hatte Werfel Anfang 1908 persönlich kennengelernt, sofort dessen Gedichte bewundert und für sein literarisches Debüt in der Wiener Tageszeitung *DIE*

¹⁵¹ Vgl. Prager Tagblatt 41, Nr.75 (15.III.1916) S.5 und Deutsche Zeitung Bohemia 89, Nr.104, (14.IV.1916), S.8.

¹⁵² Vgl. dazu Hartmut Binder: Leben und Persönlichkeit Franz Kafkas, in: Kafka-Handbuch in zwei Bänden, hrsg. von Hartmut Binder, Band 1, Stuttgart 1979, S.288f.

¹⁵³ Das Schreiben hat sich in der Werfel-Sammlung der University of Pennsylvania in Philadelphia erhalten.

¹⁵⁴ A S.88.

¹⁵⁵ Vgl. SL S.20.

ZEIT gesorgt.¹⁵⁶ Im *Abituriententag* rühmt sich Sebastian dieser Veröffentlichung, klärt aber den Leser nicht ohne innere Berechtigung sofort darüber auf, daß dies eine Lüge gewesen sei: Sebastian befindet sich nämlich zum fraglichen Zeitpunkt in der Sexta, während Werfel selbst schon in der Septima war, als er sich zum erstenmal gedruckt sah. Eigenartig ist allerdings der Kommentar, den der Erzähler in dieser Angelegenheit abgibt:

„Es war kein vorbedachter Schwindel, es war eine Lüge aus Inspiration. Mit einem Schlage war ich mehr als ein nur unter Knaben bewunderter Knabe. Ernsthafte Männer hatten mein Werk dem Druck übergeben. Ich fühlte in Burdas Augen den Schwung, der mich emporriß. Er, die gläubige Seele, verlangte keinen Beweis dieser Prahlerei. Sein klassenpatriotisches Herz war bereit, mich zu bewundern.“¹⁵⁷

Worin besteht sie denn nun, diese Lüge aus dem Geist der Eingebung? In Kenntnis der werkübergreifenden Zusammenhänge ist man geneigt zu sagen: Offenbar nimmt der sechzehnjährige Sebastian antizipatorisch vorweg, was Werfel später wirklich geschah, denn hinter den ernsthaften, älteren und literarisch anerkannten Männern verbergen sich natürlich Camill Hoffmann, der das Feuilleton der Wiener ZEIT redigierte, und Max Brod, der den jungen Werfel sehr bewunderte.¹⁵⁸

Die Analyse der Erzählfiguren bestätigt einen Befund, der sich schon bei der Untersuchung der erzählten Zeit ergeben hatte. Wenn Werfel im *Abituriententag* sowohl den sechs Jahre älteren Max Brod als auch seine Freunde Ernst Deutsch, Franz Janowitz und Ernst Polak als Vorlage für die Figurierung von Klassenkameraden benützt, obwohl die Genannten nie mit ihm in eine Klasse gingen, ist anzunehmen, daß sich Handlungsführung und Problemstellung des Romans ebenfalls nur zum Teil auf seine Gymnasialzeit beziehen, auch wenn der Gegenstandsbereich der Binnenerzählung deren Rahmen nicht überschreitet.

¹⁵⁶ Die von Peter Stephan Jungk (Franz Werfel, S.357) vertretene Auffassung, entweder schmücke sich Brod mit fremden Federn oder er und Willy Haas hätten zugleich Gedichte an Camill Hoffmann geschickt, ist so irrig wie seine Behauptung, Willy Haas überliefere, er selbst habe Welfels erste Veröffentlichungen arrangiert. In seinen Lebenserinnerungen übergeht Haas die Frage, wer die Manuskripte nach Wien übersandte. Allerdings spricht er im Kontext davon, er habe Welfels Gedichte immer wieder an „irgendeine Zeitungsredaktion“ gesandt (Willy Haas: Die literarische Welt, S.19.) Genauer gibt sich ein dem jungen Werfel gewidmeter Rundfunkbeitrag, denn hier heißt es über den Druck von Welfels erstem Gedicht »Die Gärten der Stadt«: „Max Brod hatte es von mir erhalten und eingesandt: an den Herausgeber der Sonntagsbeilage, der dann viel später unser guter Freund wurde, Camill Hoffmann.“ (Willy Haas: Der junge Werfel, S.294.) Allein unter dieser Voraussetzung wird der Dankesbrief verständlich, den Willy Haas damals an Brod geschrieben hat, vgl. SL S.16.

¹⁵⁷ A S.60.

¹⁵⁸ SL S.14.

Diese Hypothese wird zunächst durch eine bisher unbekannte Gesprächsäußerung Werfels aus dem Jahr 1929 unterstützt. Damals wurde er in Prag gefragt, warum er denn bisher nie über den Literatenzirkel des Café »Arco« geschrieben habe. Seine Antwort, in einer Zusammenfassung von dritter Hand überliefert, ist außerordentlich aufschlußreich. Einerseits antwortete er, Gedanken aufnehmend, die er zwei Jahre zuvor in seinem Beitrag *Darf der Dichter in seinem Werk Privatpersonen porträtieren?* geäußert hatte, mit der These, die fiktive Gestaltung habe eigenen Gesetzen zu folgen, die bloße Tatsache, daß sich etwas zugetragen habe, rechtfertige allein noch keine abschildernde Erzählung. Andererseits gab er jedoch auch zu verstehen, daß er vielleicht doch schon über den fraglichen Sachverhalt geschrieben habe.¹⁵⁹ Beides zusammengenommen kann nur bedeuten, daß er dieses Thema in anderer Gestalt abgehandelt hatte, und dafür kommt vor allem der ein Jahr zuvor veröffentlichte *Abituriententag* in Betracht. Dies würde bedeuten, daß der Roman zwar von einem Lesezirkel der Schulzeit handelt, daß dessen Ausprägung jedoch vom »Arco«-Kreis mitbestimmt worden ist.

III. LESEZIRKEL

Die Möglichkeit, gleichsam in verdeckter Form die Tischgesellschaft literarisch zu verarbeiten, die er selbst ins Leben gerufen hatte, bot sich Werfel vor allem durch das Motiv des Lesezirkels, das geeignet war, Erfahrungen miteinander zu verschmelzen, die er in drei verschiedenen Lebensphasen gemacht hatte. Wenn es im *Abituriententag* heißt, die von Sebastian ausgegangene Initiative zur Gründung eines dramatischen Vereins sei in seiner damals bestehenden Theatersucht begründet, so schlagen hier autobiographische Erfahrungen durch, die Werfel in den ersten drei, am Prager Graben-Gymnasium verbrachten Jahren gemacht hatte. Eine Theaterleidenschaft, die ihn bald „vollständig auszufüllen“ begann¹⁶⁰, sowie erste Schreibversuche reichen in diese Zeit zurück, in der er, wie er in seinem Essay *Erguß und Beichte* schreibt, in großer Dekoration auf einer Puppenbühne Dramen und Opern wie den »Freischütz« zur Darstellung brachte, ein Umstand, der sich beispielsweise in der 1927 entstandenen Erzählung *Die Entfremdung* spiegelt, wo sich ein solches Spiel des Helden dadurch als lebensgeschichtliche Reminiszenz zu erkennen gibt, daß die Figuren Kaspar und Max verwendet werden.¹⁶¹

Es gibt Hinweise darauf, daß Werfel tatsächlich lange bevor er im Herbst 1904 vom Graben- ins Stephans-Gymnasium überwechselte, die »Räuber« in Szene gesetzt hat, zunächst wohl im Familienkreis, wobei seine Schwester Hanna die positiven

¹⁵⁹ D.: Franz Werfel über gestern und heute, in: Deutsche Zeitung Bohemia 102, Nr.301 (25.XII.1929), S.12.

¹⁶⁰ Franz Werfel: Autobiographische Skizze, in: ZOU S.702.

¹⁶¹ Franz Werfel: Die Entfremdung, in: F. W.: Die Entfremdung, S.18.

Figuren zu übernehmen hatte.¹⁶² Für die Richtigkeit dieser Überlieferung spricht, daß er ganze Akte aus Schiller und Shakespeare zu deklamieren vermochte¹⁶³ und in den *Kleinen Verhältnissen* erzählt, der zwölfjährige Hugo, hinter dem er sich selbst verbirgt, habe „seinen phantastischen Schiller“ zum besten gegeben, und eigene Verse aufgesagt.¹⁶⁴ Tatsächlich läßt sich belegen, daß Werfel spätestens in der Quarta mit dem Schreiben begann¹⁶⁵, und dazu paßt wiederum, daß im *Abituriententag* die Dramenlesungen im Lesezirkel durch Gedichtrezitationen Sebastians eingeleitet werden.¹⁶⁶

Der „Fanatismus“, mit dem Sebastian im *Abituriententag* den Lesezirkel entwickelt¹⁶⁷, spiegelt unter anderem die Hingabe, mit der sich Werfel und seine damaligen Freunde Georg Weber und Franz Járosy dieser Aufgabe widmeten. Während er selbst nur „Intriganten und Dämonen“ übernehmen wollte¹⁶⁸, identifizierte sich Járosy, der sich schon im Alter von 13 Jahren als ausgefuchster Schauspieler zu erkennen gab, nur mit den Helden der aufgeführten Stücke, eine Polarisierung, die nicht ohne Folgen für die Genese des *Abituriententags* bleiben sollte: Bei der Lesung von Schillers »Räubern«, die im Lesezirkel der Sextaner stattfindet, schantzt sich nämlich Werfels literarisches Konterfei Sebastian den Schurken Franz Moor zu¹⁶⁹, während die Rolle des Karl Moor von Schulhof begehrt wird¹⁷⁰, der im fiktiven Geflecht des Romans die Figur des Mimen besetzt hält.

Dieser Dreierbund verdient auch unter sozialpsychologischen Aspekten Interesse, besonders angesichts der von Willy Haas geäußerten These, die im wohlhabenden jüdischen Milieu des Prager Stadtparkviertels sozialisierten jungen Leute seien einander so nahe gewesen, daß Mitschüler, die nur teilweise diesen Voraussetzungen entsprachen, ihnen in gewisser Weise fremd geblieben seien.¹⁷¹ Denn die beiden Freunde Werfels im Graben-Gymnasium, die auch ein Jahr älter waren als er selbst, entsprachen nur teilweise den von Haas genannten Voraussetzungen, die allein geeignet waren, sie zu

¹⁶² Nach unveröffentlichten Gesprächsnotizen von Adolf D. Klarmann vom Mai 1946 (er hatte mit Hanne Fuchs-Robetin gesprochen) und einem Interview, das Klarmann am 11. XI. 1945 mit Friedrich Torberg führte (beidesmal Hinweis auf die »Kleinen Verhältnisse«). Diese Materialien befinden sich in der Werfel-Sammlung der University of Pennsylvania. Vgl. auch Peter Stephan Jungk: Franz Werfel, S. 26.

¹⁶³ Willy Haas: Der junge Werfel, S. 298.

¹⁶⁴ Franz Werfel: *Kleine Verhältnisse*, in: Das Franz Werfel Buch, hrsg. von Peter Stephan Jungk, Frankfurt/M. 1986, S. 68, 63 und 99f.

¹⁶⁵ Aus einem unveröffentlichten Schreiben von Willy Haas an Alma Mahler-Werfel vom 6. V. 1947 geht hervor, daß er zeitweilig im Besitz eines Heftes war, das sehr frühe („etwa 1904“) Gedichte Werfels enthielt.

¹⁶⁶ A S. 70.

¹⁶⁷ A S. 68.

¹⁶⁸ Franz Werfel: *Erguß und Beichte*, in: ZOU S. 694.

¹⁶⁹ A S. 67f.

¹⁷⁰ A S. 70.

¹⁷¹ Vgl. Willy Haas: *Die Prager deutsche Gesellschaft vor dem Ersten Weltkrieg*, [S. 1].

Intimfreunden zu machen.¹⁷² Sie wohnten zwar in der Prager Neustadt und gehörten der gleichen Schicht an wie Werfel oder Willy Haas, stammten aber nicht aus Prag, ja nicht einmal aus Böhmen. Schließlich wäre zu erwähnen, daß Járosy aus einer ungewöhnlich kinderreichen Familie kam, während Georg Weber Vollweise und katholisch war.¹⁷³

Die aus Werfel und seinen beiden Klassenkameraden Georg Weber und Franz Járosy bestehende Gruppierung amalgamierte sich bei der Genese des Romans mit dem Lesezirkel, den Werfel im Herbst 1904 in der Quarta zusammen mit seinem Klassenkameraden Ernst Popper ins Leben gerufen hatte¹⁷⁴, um dramatische Werke mit verteilten Rollen zur Darstellung bringen zu können. Kontinuität und strukturelle Übereinstimmung zu dem vorausliegenden Kreis am Graben-Gymnasium waren zwar nicht durch Ort und Personen, wohl aber durch die unbürgerliche Haltung der Teilnehmer und den Gegenstand gesichert, dem man sich verpflichtet wußte: Man las weiterhin vor, wobei sich der Anteil eigener Werke allmählich vergrößerte.

Daß sich bei diesem Verdichtungsprozeß, in dessen Verlauf verschiedene Zeistufen miteinander zur Deckung gebracht und als einheitliche Ereignisfolge dargestellt wurden, Figuren einander angeglichen haben, die sich bedeutungsmäßig entsprachen, ist nicht verwunderlich, ja man könnte sogar sagen, daß solche zufälligen Korrespondenzen im Personal den angestrebten Verschmelzungsprozeß sogar wesentlich gefördert haben. So ist offensichtlich, daß Franz Járosy einzelne Merkmale an Franz Adler abgegeben hat. Járosy behandelte Werfel „mit einer fabelhaften Überlegenheit“¹⁷⁵, was genau der geistigen Vorherrschaft entspricht¹⁷⁶, mit der Adler zunächst seinen Klassenkameraden gegenübertritt. Auch Járosys Lispeln scheint in die Parallelfigur übernommen, ist doch Adlers Sprache von starken Zischlauten geprägt.¹⁷⁷ Schließlich: Járosy verbarg seine jüdische Herkunft, nahm am Religionsunterricht nicht teil, so daß Werfel

¹⁷² Friedrich Járosy wurde am 10.X.1889 in Žižkov als eines von neun Kindern Rudolf Járosys geboren, der Chef der »Riunione Adriatica« war. Beide Eltern waren jüdischer Herkunft und stammten aus Ungarn. Georg Weber wurde am 21.XII.1889 als Sohn eines Grazer katholischen Möbelhändlers geboren und wohnte, da seine Eltern schon verstorben waren, bei einer Verwandten in Prag. Diese Angaben nach den Hauptkatalogen des Prager Graben-Gymnasiums.

¹⁷³ Man wird diesen Befund so deuten können, daß sich Werfel schon damals den in seinem Milieu herrschenden Normvorstellungen entziehen wollte.

¹⁷⁴ Nach einer ungedruckten, vor Mai 1921 zu datierenden Eintragung im sogenannten Fegfeuer-Heft, das sich im Werfel-Nachlaß der University of California in Los Angeles erhalten hat: „In der Kausalkette

Mein Erlebnis als Quartaner bei Gründung des Lesezirkels Ecke Spinka [gemeint ist die Ecke Wenzelsplatz/Graben, wo sich heute das sogenannte Koruna-Hochhaus erhebt] mit E. P. [Ernst Popper].“

¹⁷⁵ Franz Werfel: Erguß und Beichte, in: ZOU S.694.

¹⁷⁶ A S.108.

¹⁷⁷ A S.42f.

glaubte, er habe sich taufen lassen.¹⁷⁸ In vergleichbarer Weise fühlt Sebastian in Adler den Juden¹⁷⁹, und dies wiederum scheint zugleich ein Reflex der Persönlichkeit Paul Kornfelds zu sein, der hauptsächlich die Vorlage zur Gestalt Adlers abgegeben hat. Der junge Kornfeld nämlich scheint seine jüdische Herkunft in ähnlicher Weise verleugnet zu haben wie Járosy. In einem Tagebucheintrag vom 14. Mai 1914 bekennt er, den Großstadtjuden in sich abgestreift zu haben, und anlässlich eines Prag-Besuchs im Juli 1919 bezeichnete er sich der polizeilichen Meldestelle gegenüber als katholisch.¹⁸⁰

Man darf vermuten, daß dem dramatischen Verein neben den beiden Gründungsmitgliedern die folgenden Klassenkameraden Werfels angehörten: Willy Haas und der spätere Maler Fritz Pollak¹⁸¹, den Werfel zu dem Konventikel zählt, dem er die richtungsweisenden Eindrücke der Jugend verdankte¹⁸²; der aus Mähren stammende Robert Alexander Jokl¹⁸³, der allerdings nur in den beiden letzten Schuljahren Werfels Klassenkamerad war¹⁸⁴ und literarische Ambitionen gehabt haben muß.¹⁸⁵ Für seine Zugehörigkeit gibt es zwei Indizien: einmal ein briefliches Zeugnis, das seine Freundschaft mit Haas bezeugt¹⁸⁶, zum andern Werfels Essay *Erguß und Beichte*, in dem es heißt, im Lesezirkel habe nur ein einziger Arier verkehrt¹⁸⁷ - unter den Kollegen, die als mögliche Teilnehmer in Frage kommen, traf dies allein auf Jokl zu. Zur Gruppe ist außerdem Paul Stein¹⁸⁸ zu zählen, weniger des Umstands wegen, daß er von Werfel im *Abituriententag* porträtiert sein könnte als vielmehr aufgrund der Tatsache, daß er zu der literarischen Tischgesellschaft im Café »Arco« gehörte.¹⁸⁹

¹⁷⁸ Franz Werfel: *Erguß und Beichte*, in: ZOU S.694.

¹⁷⁹ A S.64.

¹⁸⁰ Nach Unterlagen im Státní ústřední archiv in Prag.

¹⁸¹ Fritz Pollak wurde am 11.I.1891 in Prag als Sohn des jüdischen Landesadvokaten Ernst Pollak geboren. Er wechselte im Herbst 1904 aus der dritten Klasse des k.k. deutschen Staatsgymnasiums in Prag-Weinberge ins Stephans-Gymnasium über. Er, der wie Werfel ein schlechter Schüler war, kam zum gleichen Zeitpunkt wie dieser in die neue Klasse. Beide waren also zunächst in der Position von Außenseitern, die sich in dieser Lage besonders schnell nahegekommen sein mögen. (Die Lebensdaten der Mitschüler Werfels nach den im Prager Stadtarchiv erhaltenen Hauptkatalogen des Graben- und des Stephans-Gymnasiums.)

¹⁸² Franz Werfel: Autobiographische Skizze, in: ZOU S.701f.

¹⁸³ Robert Alexander Jokl wurde am 4.XII.1890 in Hullein als Sohn eines technischen Inspektors der landwirtschaftlichen Bank für Böhmen geboren.

¹⁸⁴ Siebenundzwanzigster (und Achtundzwanzigster) Jahresbericht über das k.k. Staats-Gymnasium mit deutscher Unterrichtssprache in Prag-Neustadt, Stephansgasse für das Schuljahr 1907/08 (und 1908/09), Prag 1908 (und 1909), S.32 (und S.39.).

¹⁸⁵ Einzelne Veröffentlichungen sind nachweisbar: Robert A. Jokl: Begräbnis. Ein Gemälde nach Israels, in: Prager Tagblatt 34, Nr.36 (27.III.1910), S.45. und ders.: Zeitlichkeit, in: Prager Tagblatt 34, Nr.355 (25.XII.1910), Weihnachts-Beilage [S.9].

¹⁸⁶ Undatierter, gemeinsamer Brief von Paul Kornfeld und Fritz Pollak an Willy Haas. (Deutsches Literaturarchiv, Marbach/N.)

¹⁸⁷ Franz Werfel: *Erguß und Beichte*, in: ZOU S.693f.

¹⁸⁸ Paul Stein wurde am 17.XI.1890 in Prag als Sohn des jüdischen Disponenten Ludwig Stein geboren und wohnte in der Prager Neustadt.

¹⁸⁹ Vgl. Franz Kafka: Briefe an Milena, S.188 und 210.

Schließlich rechnete auch Paul Kornfeld zu den Teilnehmern des Lesezirkels. Er war eigentlich ein Jahr über Werfel, aber in der Abschlußklasse so stark gefährdet, daß er Angst hatte, im Abitur durchzufallen, und deswegen von der Prüfung zurücktrat. Auf diese Weise kam er im September 1908 in Werfels Klasse¹⁹⁰, wo er allerdings nur fünf Monate verblieben ist, denn schon Ende Februar konnte er die Reifeprüfung mit Erfolg nachholen. Die von Norbert Abels geäußerte Behauptung, Werfel habe „die letzten Jahre seiner miserablen Schulkarriere“ mit Kornfeld in einer Klasse verbracht¹⁹¹, ist also genau so unzutreffend wie die Annahme, Kornfeld habe in der Septima zusammen mit Werfel die Schule geschwänzt.¹⁹² Die im gleichen Zusammenhang ausgesprochene Behauptung Margarita Pazis, die beiden hätten schon gemeinsam im Schuljahr 1907/08 Nachtlokale besucht, kann sich lediglich auf Aussagen des *Abituriententags* berufen¹⁹³, dessen chronologische Unzuverlässigkeit aber im bisherigen Verlauf der Untersuchung hinreichend deutlich geworden sein dürfte. Selbst Sebastians Aussage, er habe im siebenten Schuljahr das Schulschwänzen eingeführt¹⁹⁴, läßt sich, anders als Peter Stephan Jungk will, nicht mit einem entsprechenden Verhalten Werfels in der Septima, sondern allenfalls in der vorausliegenden Sexta in Übereinstimmung bringen.¹⁹⁵

Es ist wenig wahrscheinlich, daß der verschlossene, ungemein verletzte Kornfeld, der in der Oktava (1907/1908) nach Ausweis seiner Tagebücher einige Mitschüler verachtete, aber zugleich wegen ihrer Eigenarten und Fähigkeiten beneidete, schon vor seinem Eintritt in Werfels Klasse mit diesem bekannt geworden ist.¹⁹⁶ Es ist vielmehr anzunehmen, daß er erst im Verlauf des Jahres 1909 in eine nähere Beziehung zu Werfel trat. Die Freunde und Bekannten, die in seinen Tagebuch-Notizen des sechsten und siebenten Schuljahrs namentlich erwähnt werden, sind weder Mitschüler noch

¹⁹⁰ Im Hauptkatalog des Stephans-Gymnasiums für das Jahr 1908/1909 heißt es über die Art und Weise, wie er in die Klasse kam: „den Jahreskursus freiwillig wiederholend“.

¹⁹¹ Norbert Abels: Franz Werfel mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek bei Hamburg 1990, S. 15.

¹⁹² Margarita Pazi: Fünf Autoren des Prager Kreises, Frankfurt, Bern, Las Vegas 1978, S. 215.

¹⁹³ A S. 97, 113 und 125.

¹⁹⁴ A S. 79.

¹⁹⁵ Vgl. Peter Stephan Jungk: Franz Werfel, S. 31 und 357, wo sich der Hinweis findet, Werfel habe im siebenten Schuljahr 80 Stunden gefehlt, davon einunddreißig unentschuldig. In Wirklichkeit waren es 81 (nämlich im ersten Semester 29, im zweiten 52), davon lediglich zwei ohne die erforderliche schriftliche Entlastung durch die Eltern. Selbstverständlich sind derartige Angaben nur aussagekräftig, wenn sie mit den entsprechenden Daten anderer Klassenkameraden verglichen werden. Dabei ergibt sich, daß beispielsweise Otto Fanta 124 (60/64), Fritz Pollak 97 (51/46), Oswald Glück sogar 140 (63/77) Stunden dem Unterricht ferngeblieben waren, was durchaus nicht nahelegt, daß Werfel in dieser Sache der Initiator war. Allerdings liegen diese Werte weit über dem Prager Durchschnitt und vor allem auch über den Vergleichszahlen des sechsten Schuljahrs, in dem Werfel mit 251 Stunden (229/32) die Liste mit Abstand anführt.

¹⁹⁶ Man erinnere sich, daß Felix Weltsch am Altstädter Gymnasium ebenfalls eine Klasse über Kafka war, die beiden sich jedoch erst während der Studienjahre anfreundeten, wobei es etwa zehn Jahre dauerte, bis sie zum vertraulichen Du übergingen.

Klassenkameraden und stammen bezeichnenderweise alle nicht aus Prag. Werfel und sein Kreis werden zum erstenmal am 1. Juni 1909 erwähnt. Er habe, schreibt Kornfeld unter diesem Datum, „nie richtige Freunde gehabt“. Dem entspricht es, wenn im *Abituriententag* die Gestalt Franz Adlers von einem zarten Schleier der Einsamkeit umgeben ist.¹⁹⁷ Kornfeld fährt an der angegebenen Stelle mit dem Bemerkten fort, mit einigen Kollegen hätte er durchaus befreundet sein können, aber der eine sei zu dumm, der andere zu leichtsinnig und der dritte zu charakterlos: „Eben jetzt kam der Charakterlose und bot mir seine Freundschaft an. Ich weiß nicht, was ich denken soll. Den Menschen im allgemeinen stehe ich mit Befangenheit gegenüber.“ Da sich aus diesen Aufzeichnungen erschließen läßt, daß der Schreiber in der Folgezeit ein regelmäßiger Besucher der literarischen Tischgesellschaft im Café »Arco« war, kann es sich bei dem angeführten Trio nur um Werfel und seine Freunde handeln, wobei dieser selbst vielleicht mit dem Dummkopf¹⁹⁸, Haas¹⁹⁹ oder Ernst Polak mit dem Charakterlosen und der damals keiner geregelten Beschäftigung nachgehende Damenfreund Deutsch mit dem Leichtsinningen identifiziert werden könnte. Für diese Annahme spricht auch, daß Kornfeld später Werfel und Polak als seine ältesten Freunde bezeichnet.²⁰⁰ Die Gruppe hat also in der Anfangsphase um Kornfeld geworben, und dazu stimmt, daß im *Abituriententag* Sebastian Adlers Vertrauen und seine Freundschaft sucht.²⁰¹

Daß Kornfeld erst vergleichsweise spät dem sich um Werfel gruppierenden Zirkel zurechnete, dieser Tatsache erinnerte sich auch Willy Haas, wenn er schreibt, der kleine Kreis, dem er in seiner Jugend angehört habe, sei vor 1914 „sehr gewachsen“ und habe sich dabei merkwürdig verändert. Der Gymnasiast Ernst Deutsch sei dazugekommen, dann Paul Kornfeld, Otto Pick, Rudolf Fuchs und der geistreiche Ernst Polak.²⁰² Ein Reflex dieses sukzessiv wachsenden Bundes findet sich noch in der literarischen Fiktion des *Abituriententags*, wo es heißt, Sebastian habe zuerst Ressler und

¹⁹⁷ A S.96.

¹⁹⁸ Vgl. Paul Kornfeld: *Revolution mit Flötenmusik und andere kritische Prosa 1916-1932*, hrsg. und kommentiert von Manon Maren-Grisebach, Heidelberg 1977, S.28., wo Ernst Deutsch in folgender Weise zitiert wird: „Er [Kornfeld] war einfach der Gescheiteste. Werfel war ja auch eine imponierende Erscheinung, aber ein Phantast in seinen Reden [...] Große Freundschaft verband uns. Man mochte Paul Kornfeld riesig gern.“

¹⁹⁹ Vgl. Das Franz Werfel Buch, S.422, wo Werfel in einem Brief an Alma Mahler vom Dezember 1919 von Haas sagt, er sei „einer der glänzendsten Köpfe“ in Prag und „ein Mensch von höchster Sensibilität trotz tausend Unarten“, sowie die noch anzuführende Art und Weise, in der Haas nach seiner eigenen Meinung von Kornfeld in dessen »Räubern« in Erscheinung tritt.

²⁰⁰ Tagebucheintrag vom 31.X.1912.

²⁰¹ A S.75 und 108.

²⁰² Willy Haas: *Die literarische Welt*, S.35. Alma Mahler, die allerdings Details nicht immer zuverlässig überliefert, berichtet in ihren Erinnerungen, Werfel habe Ernst Polak und Ernst Deutsch als Freunde „aus der Schulzeit mit ins Leben“ gebracht (Alma Mahler-Werfel: *Mein Leben*, S.120), ein weiteres Indiz dafür, daß diese Beziehungen mindestens in die Endphase der Gymnasialzeit zurückreichten.

Schulhof verführt, also Haas und Deutsch, später erst hätten sich Faltin und Adler, also Polak und Kornfeld angeschlossen.²⁰³

Nachdem sich die Gruppe in der erwähnten Weise erweitert hatte, entwickelte sie sich allmählich zu der literarischen Tischgesellschaft weiter, die sich im Prager Café »Arco« zusammenzufinden pflegte.²⁰⁴ Anders als im Falle Kafkas und Max Brods, deren gymnasiale Freundeskreise zu Beginn der Studienjahre zerfielen, weil die daran Beteiligten starben, Prag verließen oder sich auseinanderentwickelten, rettete Werfel seine Schulfreundschaften in die Phase seines schriftstellerischen Wirkens hinüber. Wegen dieser Übereinstimmungen in den Personen und Orten des Zusammentreffens konnten sich die Gruppierungen, denen er während seiner Gymnasialzeit angehört hatte, und die spätere studentische Literatenrunde als einander ähnliche Gegebenheiten ineinanderschieben und im *Abituriententag* miteinander verschmelzen.

Merkwürdige Einzelübereinstimmungen erleichterten diesen Prozeß der Ineinsetzung dreier verschiedener Lebensphasen im Bild des schulischen Lesezirkels. So ist es beispielsweise kein Zufall, daß Sebastian vorschlägt, sich als erstes Werk der »Räuber« anzunehmen, bezeichnenderweise, ohne diesen zu erwähnen.²⁰⁵ Denn damit wird die Brücke zwischen den Puppenspielen des an der Schwelle der Pubertät stehenden Werfel und Vorgängen geschlagen, die sich 1911 unter den »Arco«-Besuchern abgespielt haben müssen. In diesem Jahr vollendete nämlich Kornfeld sein Stück »Die Räuber«, das er seinen Weggenossen zur Kenntnis gebracht haben muß. Werfel und sein Intimus haben nämlich den Inhalt des Lustspiels gekannt, obwohl dieses niemals gedruckt worden ist.

Merkwürdigerweise wird jedoch das Café »Arco« im *Abituriententag* nicht erwähnt. Man könnte höchstens sagen, es erscheine, vollkommen unkenntlich gemacht und verkümmert, in einer Nebenrolle als namentlich nicht genannte Konditorei der Prager Innenstadt, in der man an Nachmittagen zusammenkommt, um zu naschen.²⁰⁶ Natürlich schreibt man Gedichte und Dramen, schlägt „lange Nächte mit philosophischen Gesprächen“ tot²⁰⁷, aber als Tatort dieser jugendlichen Umtriebe erscheinen nur Kneipen, Nachtlokale und Resslers Wohnung, nicht aber der Hauptschauplatz Kaffeehaus. Dieser Befund ist deswegen so bezeichnend, weil Werfel im *Stern der Ungeborenen*, seinem letzten, am Ende des Zweiten Weltkriegs entstandenen Roman, in gleicher Weise verfährt. Obwohl er hier in zahlreichen Einzelheiten und Episoden auf seine

²⁰³ A S.80.

²⁰⁴ Das Kaffeehaus wurde im September dieses Jahres eröffnet, vgl. die Annonce in: Deutsche Zeitung Bohemia 80, Nr.247 (7.IX.1907), S.13 und Hartmut Binder: Wo Kafka und seine Freunde zu Gast waren. Eine Typologie des Prager Kaffeehauses. Mit 31 historischen Abbildungen, Dortmund 1991, bes. S.41.

²⁰⁵ A S.68.

²⁰⁶ A S.81.

²⁰⁷ A S.30.

Prager Jahre zu sprechen kommt, auch des Umgangs mit seinen Kameraden gedenkt, führt er lediglich an einer einzigen Stelle vergleichsweise die Disputationen an, die er einst „in einer Kaffeehausecke abgeführt“ hatte.²⁰⁸ Es gibt zahlreiche Anspielungen auf Kindheit und Jugend des Ich-Erzählers, die bis zur allerersten bewußten Erinnerung des Dreijährigen zurückreichen²⁰⁹ und infolge der gewählten Darstellungsform als Einzelimpressionen in einen Handlungsgang verflochten sind, der ganz anderen Gegebenheiten verpflichtet ist. Umso auffälliger muß es erscheinen, daß Werfel gleichsam einen Bogen um den »Arco«-Zirkel macht, alles tut, um ihn nicht anführen zu müssen. Er bedauert, weiß der Erzähler zu berichten, die vielen hundert Schulstunden, die er geschwänzt habe, um, von Lebensneugier besessen, durch die alten Straßen seiner Heimatstadt zu flanieren, in kleinen Wirtshäusern Bier zu trinken und Billard zu spielen. In solchen Zusammenhängen erscheint dann Willy Haas als „Zech- und Diskussionskumpen verrauschter Nächte“ auf den Parkwegen des Belvedere (der Letna),²¹⁰ ist von der „ästhetenhaften Spottsucht“ seiner Jünglingszeit die Rede, in der er und seine Freunde, fest davon überzeugt, „hoch über der gewöhnlichen Menschheit zu schweben“, Gedichte für wichtiger gehalten hätten als Tagesfragen²¹¹, aber nirgendwo konkretisieren sich diese Aussagen szenisch zum Kaffeehaus-Stammtisch.

Wie ist dieser eigenartige Verdrängungsprozeß eines für Werfel zentralen lebensgeschichtlichen Bereichs in den beiden Romanen zu verstehen? In der Zeit, in der er den *Abituriententag* schrieb, hatte er seiner eigenen Jugend längst abgeschworen. Diese Aufarbeitung der Vergangenheit beginnt auf der theoretischen Ebene schon mit der *Glosse zur Wedekind-Feier* aus dem Jahre 1914²¹², prägt sich dann 1921 in der Vorrede zu Karl Brands »Vermächtnis eines Jünglings« schärfer aus, um dann schließlich in den *Theologumena* (1944) und dem *Stern der Ungeborenen* (1946) ihren Gipfelpunkt zu erreichen.

Das Dilemma, mit dem sich Werfel bei der Abfassung des Romans konfrontiert sah, ist offensichtlich. Es war zu entwerfen, was doch in gewisser Weise den emotionalen Mittelpunkt seines literarischen Werdens gebildet hatte: „So wie wir uns einst im Café »Arco« verstanden haben“, äußerte er 1929 in dem schon angeführten Gespräch, „ist es nicht mehr und nirgends.“²¹³ So war das Kunststück zu vollbringen, die eigene Jugend einerseits vor dem Zugriff des anders ausgerichteten späteren Lebens zu retten, sich dabei aber andererseits zugleich von der Tischgesellschaft zu distanzieren, die in der literarischen Öffentlichkeit zum Inbegriff seiner Jugend geworden war. Werfel hilft

²⁰⁸ Franz Werfel: *Stern der Ungeborenen*. Ein Reiseroman, Frankfurt/M. 1958, S.135.

²⁰⁹ Ebenda, S.217, vgl. Peter Stephan Jungk: Franz Werfel, S.12.

²¹⁰ Ebenda, S.63, vgl. 18 und 65.

²¹¹ Ebenda, S.148.

²¹² ZOU S.202f.

²¹³ D.: Franz Werfel über gestern und heute, S.12.

sich im *Abituriententag*, indem er zwar die „alte Kompagnie“²¹⁴ seiner Weggenossen literarisch vergegenwärtigt, den inzwischen mit einem moralischen Verdikt belegten »Arco«-Zirkel aber lediglich strukturell, nicht jedoch als Gegenstandsbereich in Erscheinung treten läßt, wobei die ihn selbst repräsentierende Hauptgestalt gleichzeitig unter das Gesetz ungesühnter Jugendschuld gestellt wird.

Allein unter dieser Voraussetzung ist die merkwürdige Grundkonzeption des Romans erklärbar, die in gewisser Weise das Schicksal der Klassengemeinschaft auf den Kopf stellt, der Werfel fünf Jahre lang zugehörte: In seiner *Autobiographischen Skizze* von 1921 spricht er in diesem Zusammenhang von einem sich „zumeist“ in seiner Schulklasse zusammenfindenden Konventikel, dem „mancher“ angehört habe, „der nicht unbekannt geblieben“ sei, und nennt dann Paul Kornfeld, Franz Janowitz, Ernst Deutsch, Willy Haas und Fritz Pollak als Beispiele.²¹⁵ Der Schreiber betont also die Begabung seiner Klasse, der er im gleichen Zusammenhang alles zuschreibt, was er während seiner Entwicklungsjahre anderen verdanken zu müssen glaubte. Aber er korrigiert schon an dieser Stelle die eigene Vergangenheit in einer dem *Abituriententag* vergleichbaren Weise, waren doch von den fünf Genannten lediglich Fritz Pollak und Willy Haas Klassenkameraden im vollen Sinn des Wortes, kann demnach gar nicht die Rede davon sein, man habe sich vorzugsweise als Klassengemeinschaft zusammengefunden.

Angesichts dieser Übereinstimmung muß es dann aber überraschen, daß im *Abituriententag* ein Jahrgang vorgestellt wird, der mit einer Ausnahme keine überragenden Geister hervorgebracht hat, sondern im Mittelmaß versunken ist.²¹⁶ Dieser Sachverhalt wird jedoch unter der Voraussetzung erklärlich, Werfel habe ein Urteil über die literarischen Leistungen des »Arco«-Kreises abgeben wollen. Tatsächlich unterstützen die von ihm verwendeten Formulierungen eine derartige Annahme: Wenn er nämlich bei der Charakterisierung der zum Kollegentag Erschienenen von Zukurzgekommenen spricht, vom „Nebelreich einer geschlagenen Generation“²¹⁷, dem „Kanonenfutter eines knappen, hoffnungslosen Auskommens“²¹⁸, so wird man an seine Vorrede zu Karl Brands »Vermächtnis eines Jünglings« erinnert, in dem er zehn Jahre nach dem Erscheinen des *Weltfreunds* mit dem Prager Literatenzirkel abrechnet, in den er den jungen Kollegen selbst eingeführt hatte. Denn Brand wird hier als typischer Vertreter des Expressionismus verstanden, von dem sich Werfel längst abgewandt hatte. Es handle sich um eine Generation, so wird in dieser *Erinnerung an Karl Brand*

²¹⁴ A S.47.

²¹⁵ ZOU S.701.

²¹⁶ A S.36.

²¹⁷ A S.36.

²¹⁸ A S.22.

ausgeführt, die „eitle Seifenblasen“ hervorgebracht und als „Kanonenfutter des Weltgeistes“ gedient hatte.²¹⁹

Auch die Bezeichnung der Klassenkameraden als Falsche, Halbe und vor allem Ewig-Gestrige und zugleich Ewig-Morgige²²⁰ zielt auf den literarischen Bereich, denn dies ist nur eine blässere Umschreibung dafür, daß Werfel die Avantgarde nach dem Prinzip des Karussells organisiert sieht, in dem vorne und hinten je nach der eingenommenen Perspektive die Plätze tauschen: Im *Stern der Ungeborenen* heißt es nämlich über den arroganten Klüngel der Bohème, der in Cafés, Bars, Ateliers und Zeitungsredaktionen sein Unwesen zu treiben pflegt: Diese Intellektuellen hätten versucht, einander zu überflügeln, und zwar mit dem absurden Ergebnis, daß die ersehnte Wegstrecke, die der eine dem anderen voraus war, sich sofort als Rückschritt gleicher Größenordnung erwiesen habe: „Die Bohème ist dem Prinzip des Ringelspiels unterworfen, bei welchem jedes Voraus sofort zum Hintennach wird.“²²¹

IV. Der Konflikt

Im Mittelpunkt des *Abituriententags* steht eine Auseinandersetzung zwischen Sebastian und seinem Mitschüler Franz Adler, die damit endet, daß Adler ohne Schulabschluß die Stadt verlassen muß. Nach dem, was bisher über Werfels poetische Verfahrensweise gesagt wurde, ist nicht anzunehmen, daß die Einzelheiten dieser Handlungsführung einen Konflikt abbilden, der sich in dieser Weise während Werfels Schulzeit zugetragen hat. Eine wichtige, an versteckter Stelle gedruckte Aussage von Willy Haas über den Roman bestätigt diese Auffassung:

„In der Tat handelt es sich hier um eine furchtbare Krise unserer Jugend, um eine Art dunklen, gemeinsamen moralischen Jugendverbrechens, von welchem in diesem Buch kein einziges Detail historisch richtig wiedergegeben, alles Wesentliche aber mit einer wahrhaft genialen Genauigkeit des moralischen Wägens und Abschätzens und der moralphilosophischen Definition in frei erdichtete Handlung umgesetzt ist.“²²²

Mit anderen Worten: Nach dieser Auffassung eines Augenzeugen sind die im *Abituriententag* dargestellten Geschehnisse erfunden, wollen aber einen „Fluch des Lachens“ veranschaulichen, dem Werfel und seine Freunde tatsächlich unterworfen gewesen sind. Die wenigen Dokumente, die Werfels Prager Jahre zu erhellen

²¹⁹ ZOU S.492.

²²⁰ ZOU S.492.

²²¹ Franz Werfel: *Stern der Ungeborenen*, S.461.

²²² Willy Haas: Das jüdische Problem in Werfels *Abituriententag*, in: C. V. Zeitung. Blätter für Deutschum und Judentum. Organ des Zentralvereins der Staatsbürger jüdischen Glaubens 8 (1929), S.97.

vermögen, sprechen für die Richtigkeit dieser Auffassung und suggerieren, daß der Streit zwischen Sebastian und Adler Mißhelligkeiten zwischen Paul Kornfeld und dem »Arco«-Kreis spiegelt. Nach Ausweis seiner Tagebücher fühlte sich Kornfeld der starken, vom Erfolg verwöhnten Persönlichkeit Werfels nicht gewachsen und stand aufgrund seiner psychischen Verfassung seinen Schriftsteller-Kollegen mit Reserve gegenüber²²³, ohne sich zunächst von ihnen befreien zu können.²²⁴ Noch Ende 1912 hielt er es für „zwecklos“, sich von der Gruppe zu lösen, weil er sich durch den langen Verkehr mit ihr „verwachsen“ fühlte.²²⁵ Dieser Sachverhalt bildet offenbar den Hintergrund dafür, daß Adler, nachdem er seine Führungsrolle im Lesezirkel verloren hat, sich nicht von seinen Kameraden absetzt, sondern weiter mit ihnen verkehrt, obwohl er dabei dauernd verletzt und erniedrigt wird.

Im Herbst 1914 konnte Kornfeld die Verhältnisse, unter denen er zu leben hatte, nicht mehr ertragen und verließ überstürzt und ohne Studienabschluß seine Heimatstadt.²²⁶ Da die Binnenerzählung im *Abituriententag* lediglich Vorkommnisse umgreift, die sich in der Sexta und Septima eines Gymnasiums ereignen, ergab sich für Werfel die Notwendigkeit, die Streitigkeiten im Kaffeehaus in die Welt der Schule zu verpflanzen. Auf diese Weise mußte etwa Kornfelds Scheitern als Student der Chemie²²⁷ und der Philosophie im Roman als Schulversagen Adlers in Erscheinung treten.

Bei einer Analyse des im *Abituriententags* dargestellten Konflikts müssen deswegen für die Handlungen der Gymnasiasten Entsprechungen zu Ereignissen gefunden werden, die sich im »Arco«-Zirkel abgespielt haben. Man hat sogar damit zu rechnen, daß Erzählelemente gar nicht auf der stofflichen Ebene, sondern lediglich strukturell oder metaphorisch wirkliche Gegebenheiten repräsentieren wollen. Ein gutes Beispiel für das Gemeinte ist die folgende, den Ich-Erzähler selbst kennzeichnende Aussage:

„Ich werde unruhig, wenn ich im Rechtsstil ungewohnte Wendungen finde. Wohin würde das führen? Wir Ordnungshüter müssen zusammenhalten und uns vor dem Einbruch der formentwertenden Originale in unser Reich schützen.“²²⁸

²²³ Vgl. Tagebucheintrag vom 27.XII.1910: „Dadurch, daß auch andere starke Temperamente und Menschen in dieser [literarischen Tischgesellschaft] sind, ist meine Reflexivität ihnen gegenüber geweckt worden, wodurch die störenden Gedanken über sich [mich] kamen. Ich habe das Unglück (abgesehen vom Charakter) daß in allem starke Menschen da waren, wodurch ich mich im Messen an ihnen schwächte; abgesehen davon, daß in so mancher Beziehung manche stärker sind als ich.“

²²⁴ Vgl. den Tagebucheintrag vom 27.V.1913: „Der Verkehr mit diesen Menschen kann mich nicht befriedigen. Man ist durch langjährigen Verkehr und Gewohnheit irgendwie an sie gebunden. Aber ich freue mich darauf, sie los zu sein.“

²²⁵ Tagebucheintrag vom 1./2. November 1912.

²²⁶ Der erste Tagebucheintrag in Frankfurt/M. datiert vom 21.XI.1914.

²²⁷ Vgl. den Tagebucheintrag vom 7.III.1912.

²²⁸ A S.58f.

Der Untersuchungsrichter, der in seiner Jugend als Schriftsteller hervorgetreten ist und sich die Fähigkeit zur literarischen Selbstdarstellung erhalten hat, kann allein schon aufgrund seines Berufs als Parallelfigur zu den Wahrheitserkundungen verstanden werden, die nach dem Selbstverständnis der Autoren die von diesen hervorgebrachten Werke auszeichnet. Schwerer wiegt allerdings, daß Sebastian den Stil seiner Rechtsprosa in einer Weise beschreibt, die zugleich Werfels Erzählschaffen kennzeichnet. Dieser nämlich hatte sich in der Zeit, als der *Abituriententag* entstand, längst vom Expressionismus abgewandt²²⁹, immer mehr konservatives Fahrwasser gewonnen und sich schließlich in seinem Werk eben jener „Musik des Konventionellen“²³⁰ bedient, die Sebastians dem Geist des Bestehenden verhaftete Amtsführung auszeichnet.

Daß hinter der Gestalt Sebastians Werfel selbst steht, eine solche Auffassung läßt sich durch zahlreiche Indizien stützen. Man kann sagen, daß sich Werfel im *Abituriententag* in zwei Figuren aufgespalten hat: Der Gestalt Schulhofs, in der sich sein Selbstbewußtsein als erfolgreicher Schriftsteller verkörpert, wird der problematisch-bösartige Sebastian antgegengestellt, der die Aspekte in sich vereint, an denen er selbst gelitten oder von denen er sich weiterhin abzusetzen hatte. So ist der Untersuchungsrichter wie Werfel zur Zeit der Niederschrift ein Kettenraucher mit schwachem Herzen.²³¹ Daß er als Nichtjude Adler polar zugeordnet ist, spricht nicht gegen die vorgeschlagene Rollenverteilung, denn gerade in den zwanziger Jahren hatte sich Werfel so weit von seinen volklichen und religiösen Wurzeln entfernt, daß er sich mehr im Katholizismus als im Judentum heimisch fühlte.²³²

Die schulischen Verhältnisse Sebastians und seine Schreibversuche haben ebenfalls Parallelen in Werfels Biographie. Sebastian ist, „mit einer Wiederholungsprüfung belastet“, vom Wiener Schotten-Gymnasium in die Sexta des Prager Nikolausgymnasiums gekommen²³³, hinter dem sich natürlich das Stephans-Gymnasium verbirgt, das Werfel seit Herbst 1904 in seinen Mauern sah. Nicht ohne Grund erscheint Sebastians Gymnasium im Roman mehrfach unter der Bezeichnung Sankt Nikolaus, die von einer benachbarten St. Nikolaus-Kirche abzuleiten ist²³⁴, hatte doch das Prager Stephans-Gymnasium seinen Namen von der in der Nähe gelegenen St. Stephanskirche erhalten. Allerdings ist der dem Neuling anhaftende Makel, ein Schulversager zu sein, gegenüber der Vorlage in zweifacher Hinsicht gemildert. Erstens war Werfel zu Beginn der

²²⁹ Franz Werfel: Absage an den Expressionismus, in: ZOU S.591f. (Mai 1920).

²³⁰ Der Gegenstandsbereich der Metapher mag zusätzlich zum Ausdruck bringen, daß Werfel die moderne Musik ablehnte, vgl. SL S.25.

²³¹ A S.54.

²³² Vgl. bes. Peter Stephan Jungk: Franz Werfel, S.162.

²³³ Als Logisherr fern der Heimat wird er übrigens von einer alten Wirtschafterin verhätschelt (A S.126), die an Werfels Kinderfrau Barbara Šimunková erinnert, vgl. Peter Stephan Jungk: Franz Werfel, S.12-15.

²³⁴ Vgl. z.B. A S.57, 57 und 127 mit 130.

Quarta vom Graben-Gymnasium, das nach Name und Lage am ehesten dem Wiener Schotten-Gymnasium vergleichbar ist²³⁵, ins Stephans-Gymnasium übergewechselt, hatte also bereits das Ziel der dritten Klasse nicht erreicht, in der die Hürde der zweiten Fremdsprache, des Griechischen, noch gar nicht bestand. Und zweitens war er wirklich durchgefallen, weil er in Latein und Mathematik den Anforderungen nicht genügte²³⁶, kam also, wie man damals sagte, als Repetent, während Sebastian lediglich in einem einzigen Fach ungenügende Leistungen erbracht und deswegen, eine Besonderheit im alten Österreich, die Möglichkeit ergriffen hat, sich in den zwischen den Schuljahren liegenden Sommerferien einer Wiederholungsprüfung zu unterziehen; nachdem er sie bestanden hat, kann er ohne Zeitverlust in die nächsthöhere Klasse aufsteigen.²³⁷ Frei erfunden ist auch diese Spielart des Schulversagens nicht, denn Werfels Klassenkameraden Ernst Popper und Fritz Pollak hatten sich am Ende der Sexta tatsächlich einer solchen Nachprüfung in Griechisch zu unterziehen, die sie erfolgreich hinter sich brachten. Interessant sind die Aussagen über Sebastians literarische Tätigkeit. Er habe, so gesteht er sich zu Beginn seiner schriftlichen Vergangenheitsbewältigung ein, bis zu seinem zwanzigsten Lebensjahr gedichtet, „Verse, Geschichten, einen Einakter zusammengestümpert. Was davon zu halten war, hatte er von jeher gewußt: Wortbastelwahn und der Wunsch zu imponieren.“²³⁸

Tatsächlich war der »Weltfreund« das Ergebnis der schriftstellerischen Arbeit eines achtzehn- bis zwanzigjährigen Gymnasiasten, Studenten und Handelskommissar gewesen. Daß Werfel zu dieser Zeit gleichfalls schon als Erzähler tätig war, beweisen Nachlaßtexte²³⁹, und mit dem Einakter ist ohne Zweifel der 1910 entstandenen *Besuch aus dem Elysium* gemeint.²⁴⁰ Selbst ein Detail wie Adlers Beobachtung, Sebastian Gedichte hätten eine musikalische Sprachgebung, die auf seine Wiener Herkunft rückführbar sei²⁴¹, lassen sich autobiographisch verifizieren. Nicht allein ist Werfels Stilgebung durch

²³⁵ Das Prager Gymnasium hat seinen Namen vom Graben, an dem es gelegen war, einer Straße, die heute anstelle des früheren Wallgrabens die Prager Altstadt von der Neustadt trennt. Das von Werfel ausgesuchte Wiener Gymnasium befindet sich am Schottenring, der Teil einer den Stadtkern umgebenden Ringstraße ist, die auf der ehemaligen Stadtbefestigung erbaut wurde.

²³⁶ Hauptkatalog des k.k. Staats-Gymnasiums in Prag-Neustadt, Graben für die dritte Klasse im Schuljahr 1902/03.

²³⁷ A S.53: „Nach den großen Sommerferien, die ich in strenger Studienzucht verbrachte, wurde ich hierher in die Stadt geschickt, um die notwendige Wiederholungsprüfung abzulegen und ein neues Gymnasium zu beziehen.“

²³⁸ A S.51.

²³⁹ Vgl. etwa **Eduard Goldstücker**: Eine unbekannte Novelle von Franz Werfel, in: *Germanistica Pragensia* 4 (1966), S.65-73.

²⁴⁰ Die ersten Eintragungen zu dem Stück befinden sich in einem Schulheft, das auf der Titelseite die Aufschrift „Hamburg, 1910“ trägt, vgl. **Adolf D. Klarmann**: Zu Werfels »Besuch aus dem Elysium«, in: *Herder-Blätter. Faksimile-Ausgabe zum 70. Geburtstag von Willy Haas, Hamburg 1962, S.XI*. (Das Stück wurde zuerst 1912 als Privatdruck veröffentlicht.)

²⁴¹ A S.66.

seine Musikerfahrungen mitbestimmt²⁴², vielmehr ahmen manche seiner frühen Gedichte auch besonders den Versfluß Hofmannsthals nach.²⁴³ Und wenn Sebastian im Rückblick meint, er habe sich in seiner Jugend „zur Wortherde, zur Phrase“ gedrängt²⁴⁴, also stets dazu geneigt, sich anzupassen²⁴⁵, dann entspricht dies ziemlich genau Werfels Position, der im Rückblick meint, vielleicht habe er infolge der „Feilheit“ seines Wesens²⁴⁶ bis zu seinem fünfundzwanzigsten Jahr „im Ausdruck Kompromisse“ gemacht, um sich im „Café Literatur“ halten zu können.²⁴⁷

Vergleichbar aufschlußreich für die Art und Weise, in der Werfel später sein eigenes Frühwerk einschätzte, ist die Behauptung Sebastians, er habe zunächst dadurch in dem von Adler beherrschten Lesezirkel der Klasse Anerkennung gefunden, daß er längst verschollene Gedichte eines bestimmten Revolutionspoeten für eigene Werke ausgegeben habe. Denn mit dieser Aussage will Werfel auf den epigonalen Charakter seiner lyrischen Anfänge hinweisen, stimmt also mindestens teilweise jenen Kritikern und Anhängern bei, die ihm vorgeworfen hatten, er kleistere aus Klassikern Halbverdautes zusammen.²⁴⁸

Den von Werfel erwähnten Justus Frey hat es wirklich gegeben. Er wurde am 24. November 1799 unter dem Namen Andreas Ludwig Jeitteles in Prag geboren und hat später als Schriftsteller das Pseudonym Justus Frey angenommen. Nachdem er ein Medizinstudium absolviert hatte, ließ er sich in Wien als praktischer Arzt nieder, konvertierte zum Katholizismus und wurde 1836 an der Universität Olmütz (Olomouc) Professor für theoretische Medizin. 1848 schloß er sich, unversöhnlicher Feind Metternichs, der freiheitlichen Bewegung an, übernahm die Leitung eines politischen Blattes und wurde schließlich zum Abgeordneten der deutschen Nationalversammlung in Frankfurt gewählt. Ende des Jahres kehrte er krank in seine Heimat zurück, so daß er erst 1852 seine berufliche Tätigkeit wieder aufnehmen konnte, die er bis zum Jahr 1869

²⁴² Vgl. dazu etwa Willy Haas: Werfels erster Lehrmeister, in: Die literarische Welt 4, Nr.26 (1928), S.4: „Aus dieser Atmosphäre [der von Angelo Neumann veranstalteten Maifestspiele, während der die italienische Stagione in Prag gastierte] stammt nicht nur die Konzeption des Verdi-Romans, sondern die ganze frühe stettenhafte Hymnik Werfels, die stilistisch immer wieder auf ihren Ursprung, den italienischen Belcanto, zurückverweist.“

²⁴³ Das gilt besonders für »Der Reiter«, erschienen im Frühjahr 1908, vgl. 25 Jahre deutscher Arbeit. Frühlingsfest der deutschen Vereine Prags. 30. und 31. Mai 1908. Deutsches Kasino. Festschrift, hrsg. vom Preßausschuß, Prag 1908, S.32.

²⁴⁴ A S.51.

²⁴⁵ A S.96.

²⁴⁶ Franz Werfel: Stern der Ungeborenen, S.426.

²⁴⁷ ZOU S.660.

²⁴⁸ Vgl. etwa Hans Klaus: Der Dramatiker Werfel und wir, in: Prager Theaterbuch 1930. Gesammelte Aufsätze und Dichtungen, hrsg. von Karl Schluderpacher, Prag (1929), S.98.

ausübte. Anschließend übersiedelte er nach Graz, wo er am 17. Juni 1878 gestorben ist.²⁴⁹

Frey ist 1874 mit Gedichten an die Öffentlichkeit getreten, in denen er die Früchte seiner literarischen Eingebung gesammelt vorlegte. Es ist natürlich nicht auszuschließen, daß Werfel diese Ausgabe gekannt hat. Wahrscheinlicher ist aber, daß ihm die Gesammelten Dichtungen Freys vorlagen, die, von dessen Sohn herausgegeben, 1899 in Prag erschienen sind.²⁵⁰ Sebastian schreibt aus dem Werk Freys zwei Gedichte ab, die ihm wegen ihres überredenden Beigeschmacks und ihres pathetischen „Vollklangs“ besonders gefallen, und gibt sie gegenüber seinen Klassenkameraden mit beträchtlichem Erfolg als eigene Arbeiten aus. Von den vielen Strophen, so erinnert sich Sebastian bei seiner nächtlichen Niederschrift, sei ihm die folgende in Erinnerung geblieben:

„Was nennt ihr groß?
Das Haupt bekränzt mit schnöden Mördertaten,
Zerstampfen rings die wilddurchwogten Saaten,
Die golden brechen aus der Erde Schoß,
Das nennt ihr groß?“²⁵¹

Daß Werfel, der übrigens fälschlicherweise die erste Zeile als Titel bezeichnet, offensichtlich aus der Erinnerung zitiert, zeigt der Vergleich mit der ersten Strophe des Originals, die so lautet:

„Was nennst du groß?
Bis an die Brust in Strömen Blutes waten,
Zerstampfen jene lichtgebor'nen Saaten,
Die golden steigen aus der Erde Schoß:
Das nennst du groß?“²⁵²

²⁴⁹ A.[dalbert] J.[eiteles]: Einleitung, in: Justus Frey: Gesammelte Dichtungen, hrsg. von seinem Sohne. Mit dem Bildnisse des Dichters, (J. G. Calve'sche k.u.k. Hof- und Universitäts-Buchhandlung, Prag 1899, S.XXI-XL. Bibliothek Deutscher Schriftsteller aus Böhmen, hrsg. im Auftrage der Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Litteratur in Böhmen, Band X.)

²⁵⁰ Willy Haas weiß sich zu erinnern, daß Werfel in der Geschichte der deutschen Lyrik ungewöhnlich beschlagen war und selbst Gedichte vergessener „sechstrangiger“ Autoren auswendig konnte, vgl. Willy Haas: Der junge Werfel, S.297f.

²⁵¹ A S.66.

²⁵² Justus Frey: Größen, in: J.F.: Gesammelte Dichtungen, S.232. Nachdem der Autor in acht weiteren, in gleicher Weise gebauten Strophen Kritik an anderen Gegenstandsbereichen geübt hat, schließt er auf diese Weise:

Vom Weltgetos

Unangefochten, sich ins Meer versenken
Der Ewigkeit und seines Tods gedenken,
Des Tods als Grenze nicht, als Brücke bloß:
Das nenn' ich groß! (S.233)

Noch zahlreicher sind die Hinweise darauf, daß Sebastians Gegenspieler Adler nach dem Vorbild Paul Kornfelds gezeichnet ist. Dabei sind die Übereinstimmungen zwischen Kornfelds ungedruckten Tagebüchern und dem *Abituriententag* so zu erklären, daß er sich in die Lage seines ehemaligen Gegenspielers zu versetzen suchte.

Für den lebensgeschichtlichen Hintergrund, dem Franz Adler entwachsen ist, ist die Tatsache von Bedeutung, daß er auf den spiritistischen Séancen, die von der Gruppe abgehalten werden, als Medium in Erscheinung tritt²⁵³, weiß doch Max Brod in seiner Autobiographie zu berichten, das okkulte Treiben Werfels und seiner Freunde habe sich um die Person des in dieser Hinsicht besonders begabten Paul Kornfeld zentriert.²⁵⁴ Allerdings muß auch in diesem Fall bei der Analyse beachtet werden, daß Werfel keine getreuen Abbilder seiner Freunde geliefert, sondern deren Merkmale auf solche Weise in den Romanfiguren zusammengefügt hat, daß klare Persönlichkeitskonturen erzeugt wurden und die wirklichen Vorbilder unerkant blieben. Aus diesen Gründen scheint im vorliegenden Fall besonders ein Austausch zwischen Eigenschaften Ernst Poppers und Paul Kornfelds stattgefunden zu haben: Popper trat an Adler gleichsam seine un abgeschlossene Gymnasialbildung ab. Da dieser im Roman arm sein sollte, hatte Kornfeld sein großes Taschengeld an Ressler zu delegieren; zu Adlers finanzieller Unbemitteltheit paßte es wiederum besser, wenn er Halbwaise war, was in Wirklichkeit lediglich auf Popper zutraf.²⁵⁵

In vergleichbarer Weise verfährt Werfel bei der Darstellung des Äußeren, denn Adler scheint in dieser Beziehung ein karikaturistisch überhöhtes Abbild Poppers zu sein. Jedenfalls drängte sich Max Brod, der aus eigener Anschauung von dem „runden, dicken, bebrillten Gesicht“ dieses Werfel-Freundes spricht, ein solcher Eindruck auf.²⁵⁶ Im Roman liest sich das so:

„Er [Adler] hatte aber von uns allen gewiß den mächtigsten Kopf, mit hellrotem Haar bestanden, der ausladende Schädel über einer unglaublichen Stirn, welche die seltsame Eigenschaft hatte, in der Erregung rote Flecken zu bekommen.“²⁵⁷

Vielleicht hat Werfels eigenes Aussehen zu dieser Beschreibung beigetragen: Seine Stirn war nicht nur ungewöhnlich hoch²⁵⁸, sondern sie pflegte sich auch, der Darstellung

²⁵³ A S.86.

²⁵⁴ SL S.19f.

²⁵⁵ A S.109.

²⁵⁶ SL S.19.

²⁵⁷ A S.57f.

²⁵⁸ Vgl. Anmerkung 89 dieser Untersuchung.

in den *Kleinen Verhältnissen* zu glauben, in der Erregung zu röten.²⁵⁹ In gewisser Beziehung könnte man sogar sagen, daß die äußere Erscheinung Adlers teilweise in bewußtem Gegensatz zu Kornfeld konstruiert worden ist, der übrigens ebenfalls Brillenträger war. Denn Kornfeld war ein „unschöner“²⁶⁰, „sehr kleiner, sehr schwächlicher Mann“²⁶¹ mit einem ausgesprochen kleinen Kopf und dunklem Haarwuchs (vgl. Abbildung 3), während der rothaarige Adler ausdrücklich als mittelgroß bezeichnet wird.²⁶²

Die Verwendung von Zügen Poppers für die Ausgestaltung Adlers bedeutet aber so wenig, daß diese Figur Poppers Eigenarten verkörpern sollte, wie die Anreicherung Ressler mit Merkmalen Kornfelds, daß dieser ein Genußmensch war. Wesen und Lebenslinie der beiden Freunde Werfels waren zu unterschiedlich, als daß sie im *Abituriententag* als einheitliche Erzählfigur hätten dargestellt werden können: Ernst Popper ist zwar später als Journalist in gewisser Weise den literarischen Interessen²⁶³ seiner Jugend treu geblieben, und ähnlich verhält es sich mit Kornfeld, der als Dramaturg seine Arbeit als Dramatiker auf anderer Ebene fortsetzte. Außerdem mochte die Art und Weise, wie sich Popper, zu Geld gekommen, in Berlin auführte, Werfel daran erinnern, wie Kornfeld mit den materiellen Ressourcen, die er seiner Familie verdankte, in Frankfurt umzugehen pflegte. Solche Übereinstimmungen können dafür verantwortlich gewesen sein, daß Werfel bei der Ausarbeitung der beiden Romangestalten Merkmale, die Popper und Kornfeld eigen waren, zwischen ihnen hin und her schob. Aber Popper schrieb keine Dramen und philosophischen Abhandlungen wie Kornfeld, der 1918 mit seiner Programmschrift »Der beseelte und der psychologische Mensch« hervorgetreten war und deswegen Franz Adler in entsprechender Weise zu bestimmten vermochte.²⁶⁴

So vermerkt Kornfeld beispielsweise am 23. Januar 1909, also während der Zeit, als er, Klassenkamerad Werfels geworden, sich mit den literarischen Ambitionen seiner neuen Umgebung auseinanderzusetzen hatte, in seinem Tagebuch, die anderen, die sich ihren Ruhm erschwanden, seien ihm gleichgültig, er fühle sich ihnen überlegen, eine Aussage, die sich gegen Werfel richtete, der zu diesem Zeitpunkt schon zweimal Gedichte veröffentlicht hatte, wahrscheinlich aber auch gegen ältere Autoren wie Max Brod und Oskar Baum, die damals im Café »Arco« verkehrten und schon mit Erzählbänden und Romanen die Anerkennung der Fachwelt gefunden hatten. Es ist deswegen

²⁵⁹ Vgl. Franz Werfel: *Kleine Verhältnisse*, in: *Das Franz Werfel Buch*, S.91: „Mama erkannte bald, daß ein Kampf in ihrem Kinde vorgehe, sie sah die Denkrünzel auf seiner Stirn, das wechselnde Erröten und Erblassen.“

²⁶⁰ Willy Haas: *Die literarische Welt*, S.35.

²⁶¹ Ludwig Marcuse: *Mein zwanzigstes Jahrhundert*, S.113.

²⁶² A S.45.

²⁶³ Vgl. Ernst Popper: *Heimkehr*, in: *Herderblätter* 1, Nr.3 (Mai 1912), S.27-29.

²⁶⁴ A S.60.

nur folgerichtig, daß Sebastian im *Abituriententag* vermutet, Adler scheine bis zu dem Zeitpunkt, an dem er sich mit Justus Freys Werk vor seinen Kameraden präsentierte, nichts von ihm gehalten zu haben.²⁶⁵

Es ist also kein Zufall, daß Kornfeld gegen Prager Usus erst als Endzwanziger zu publizieren begonnen hat. Selbstverständlich hätte er wie Ernst Popper, Franz und Hans Janowitz oder Otto Pick die Möglichkeit gehabt, an den *HERDER-BLÄTTERN* mitzuarbeiten, die sein Freund Willy Haas im Frühjahr 1911 herauszugeben begann. Aber er nahm diese Gelegenheit nicht wahr, obwohl er, nach eigenem Eingeständnis ehrgeizig, nach literarischem Ruhm strebte. Aber als Ernst Rowohlt seine »Räuber« mit dem Bemerkten zurückgewiesen hatte, das Werk sei auf der Bühne nicht zu verwirklichen, schrieb er am 25. Juni 1911 an Willy Haas:

„Man darf ja nicht vergessen, daß die Hauptsache beim Schaffen doch nur das Schaffen selbst ist und nicht das Herausgeben. Ich möchte in einer Zeit leben, in der es Sitte ist, nur für sich und einige wenige zu schreiben.[...] Franz Werfel meint, ich soll noch irgendwo die R.[äuber] hinschicken. Ich weiß es selbst nicht: soll ich es noch versuchen?“²⁶⁶

Natürlich ist Adlers Profil von diesem Rigorismus bestimmt. Als Sebastian mit seiner angeblichen Publikation in der Wiener *ZEIT* prahlt, wird er von Adler zur Rede gestellt, der sich und sein Gegenüber für zu jung hält, um reife Arbeiten hervorbringen zu können. Unbeirrbar der Wahrhaftigkeit verpflichtet, denkt er an keinen äußeren Erfolg, sondern nur an den Wert seiner Arbeit.²⁶⁷

Als Gesichtspunkt im vorliegenden Zusammenhang ist erwähnenswert, daß Adler im Roman als Frühreifer eingeführt wird: Die im Text erwähnte Tragödie über Kaiser Friedrich II. ist das Werk eines Sechzehnjährigen.²⁶⁸ Tatsächlich hat Kornfeld in diesem Alter mit einem Drama und Erzählungen begonnen²⁶⁹ und während des Schuljahrs 1907/08 mindestens ein weiteres Stück fertiggestellt.²⁷⁰ Adler ist zunächst von einem kleinen Kreis von Bewunderern umgeben, die sein Werk kennen und ihm eine große Zukunft voraussagen.²⁷¹ Auch Sebastian ist von Adlers Fähigkeiten tief beeindruckt, ein Umstand, der darauf schließen läßt, daß Werfel Kornfelds Arbeiten bewunderte. Wäre

²⁶⁵ A S.66.

²⁶⁶ Das Schreiben hat sich im Deutschen Literaturarchiv in Marbach/N. erhalten und konnte für die vorliegende Untersuchung ausgewertet werden.

²⁶⁷ A S.61.

²⁶⁸ A S.62f.

²⁶⁹ Kornfeld hat nach dem Tod seines Bruders Richard mit dem Schreiben begonnen, der sich ebenfalls literarisch betätigt hatte, vgl. die Tagebucheinträge vom 1.I.1906 und 25.II.1906.

²⁷⁰ Tagebucheinträge vom 7.IV. und 15.VI.1908.

²⁷¹ A S.59.

dies nicht der Fall gewesen, hätte er ihm gewiß nicht im Sommer 1911 empfohlen, weitere Schritte zur Veröffentlichung der »Räuber« zu unternehmen.

Deutliche Übereinstimmungen bestehen zwischen den Schulleistungen Adlers und Kornfelds. Bei der Zeugnisverteilung am Ende der Sexta bemängelt der Klassenvorstand Kio Adlers Fleiß und sieht hinter ihm „die Nemesis lauern“.²⁷² Tatsächlich wurde Kornfeld während dieses Schuljahrs von seinen Lehrern darauf hingewiesen, er werde durchfallen, wenn er so weitermache wie bisher²⁷³, und er hat ja dann das Klassenziel nur mit Hilfe einer Wiederholungsprüfung erreicht. In der darauffolgenden Septima gehen Adlers Leistungen dann so „erschreckend“ zurück, daß man ihm empfiehlt, er möge den Verkehr mit Sebastian abbrechen.²⁷⁴ Sogar der Deutschlehrer findet jetzt Adlers „schriftlichen Gedankenausdruck unreif, präventiös und aufgeblasen“.²⁷⁵

Man ist zunächst geneigt anzunehmen, Adlers schlechte Aufsätze seien aus der Biographie des Romanschreibers entlehnt, berichtet doch Willy Haas, Werfel sei als Schüler das ausgewählte Opfer seines Deutschlehrers Milrath gewesen. Dieser habe jede Gelegenheit genutzt, ihn aus nichtigem Anlaß vor der ganzen Klasse lächerlich zu machen, und seine Aufsätze kaum jemals anders als mit der Note »nicht genügend« bewertet.²⁷⁶ Peter Stephan Jungk hat den Wahrheitsgehalt dieser Anekdote unter anderem mit dem Argument bestritten, Werfel sei nie von Milrath unterrichtet worden.²⁷⁷ Dies entspricht freilich nicht den Tatsachen. Milrath war in der zweiten Hälfte der Quinta Werfels Deutschlehrer und gab ihm sogar, ganz im Gegensatz zu seinen Fachkollegen, am Ende des Schuljahrs die Note „gut“.²⁷⁸

Was Werfel sich selbst irrigerweise zugeschrieben oder erfunden hat — für Paul Kornfeld war es bittere Wirklichkeit, jedenfalls nach seiner eigenen Meinung: So beklagt er sich beispielsweise am 4. Januar 1907 im Tagebuch über seinen unfähigen, pedantischen Deutschlehrer, der seine Arbeiten ohne Verständnis beurteile und dabei selbst offensichtlich Richtiges in Frage stelle. Sogar das Schicksal, das ihm im Falle eines Versagens droht, ähnelt dem, was über Adler verhängt ist, falls er im Gymnasium scheitert: Adler weiß, daß sein Vormund bei der geringsten Verfehlung „ihn dem Studium entreißen und in den verhaßten Abgrund der Geschäftswelt hinabschleudern würde“. Dieser präsentiert sich in der Gestalt eines in den Randbezirken Prags

²⁷² A S.79.

²⁷³ Tagebucheintrag vom 14.I.1906.

²⁷⁴ A S.110. Werfels Eltern setzten in einer ähnlichen Situation im Blick auf Willy Haas diesen Vorschlag in die Tat um, vgl. Willy Haas: Der junge Werfel, S.293.

²⁷⁵ A S.124.

²⁷⁶ Willy Haas: Der junge Werfel, S.302.

²⁷⁷ So die Behauptung von Peter Stephan Jungk: Franz Werfel, S.392f.

²⁷⁸ Nach dem Hauptkatalog des Stephans-Gymnasiums für die V. Klasse im Schuljahr 1905/06.

befindlichen „Tuchladens“, der boshaft darauf wartet, den Dichter der Glaubenstragödie Friedrichs II. „als unbezahlten Kommiss aufzunehmen“.²⁷⁹

Als sich Ende 1911 abzeichnete, daß sich Kornfelds Lernschwierigkeiten auf der Universität fortsetzten, kam es zu einer schweren Auseinandersetzung zwischen ihm und seinem Vater, in deren Verlauf ihm vorgeworfen wurde, ein Bummler und der Mörder seiner Mutter zu sein. Man wollte ihn deswegen bei weiteren Mißerfolgen nicht mehr finanziell unterstützen, was natürlich den sofortigen Eintritt ins Berufsleben in einer untergeordneten Stellung zur Folge gehabt hätte.²⁸⁰

Die angenommene Gleichsetzung zwischen Adler und Kornfeld erhält im Bereich des Verhaltens eine neuerliche Bestätigung: Adler „erträumt[e]“ Menschen²⁸¹, Kornfeld „erträumt“ nicht nur Märchen²⁸², sondern nimmt sich überdies vor, seinen Kameraden zu zeigen, daß er nicht anmaßend sei, sondern träumen und dichten könne.²⁸³ Adler fällt aber nicht allein durch tiefsinnig-umschweifende Antworten auf²⁸⁴, die darauf hindeuten, daß seine Gedanken in anderen Gefilden weilen, sondern auch durch Überheblichkeit, besonders in seiner anfänglichen Haltung gegenüber Sebastian beim Kampf um die Vorherrschaft im Lesezirkel.²⁸⁵ Damit steht in Übereinstimmung, daß sich Kornfeld, ausgerechnet 1909, als er sich mit Werfel und seinem Kreis konfrontiert sah, in seinen Tagebüchern eingesteht, sein starker Ehrgeiz mache ihn bei seinen Kameraden unsympathisch.²⁸⁶ Schon lange zuvor war ihm aufgefallen, daß er unter seinen Mitschülern „total unbeliebt“ war und deswegen „auch teilweise ausgelacht“ wurde.²⁸⁷ Im Roman findet sich dieses Detail ebenfalls. Als Adler beim Turnen eine komische Figur macht, wird er der allgemeinen Lächerlichkeit preisgegeben.²⁸⁸

Wenn Adler nach dem Bilde Kornfelds gestaltet ist, so ist das ein weiteres Indiz dafür, daß die Geschehnisse der Binnenerzählung nicht allein Erlebnisse des Obergymnasiasten Werfel verarbeiten. Denn da Kornfeld erst zu Beginn der Oktava in Werfels Klasse gekommen war, ist es unmöglich, daß er, wie der Roman voraussetzt, schon in der Sexta und Septima eine zentrale Rolle im Klassenverband gespielt hat. Andererseits belegen die erwähnten spiritistischen Sitzungen, daß er sich bis zum Frühjahr 1910 dem Werfel-Kreis vollständig integriert hatte, ja daß er zu diesem Zeitpunkt sogar dessen

²⁷⁹ A S.82.

²⁸⁰ Tagebucheintrag vom 26.XII.1911.

²⁸¹ A S.63.

²⁸² Tagebucheintrag vom 27.VII.1908.

²⁸³ Tagebucheintrag vom 20.XII.1907.

²⁸⁴ A S.63 und 76.

²⁸⁵ A S.70.

²⁸⁶ Tagebucheintrag vom 23.I.1909.

²⁸⁷ Tagebucheintrag vom 20.VI.1906: „In der Schule bin ich total unbeliebt, und ich werde auch teilweise ausgelacht.“

²⁸⁸ A S.71f.

Zentralfigur war. Der ihm eigene Ehrgeiz und sein Wunsch, „Mittelpunkt zu sein unter den Menschen, mit denen ich zusammen komme“²⁸⁹, hatten offensichtlich dazu geführt, daß er in dieser Phase *primus inter pares* war²⁹⁰, bezeugt doch Max Brod, Kornfeld sei für eine Weile „die beherrschende Figur“ dieser dem Okkultismus gewidmeten Umtriebe gewesen.²⁹¹

Allerdings hat das im *Abituriententag* geschilderte spiritistische Hauptereignis in Wirklichkeit einen anderen Verlauf genommen.²⁹² Im Roman gibt der aufgeregt taktierende Tisch, um den sich die Kette der Anwesenden geschlossen hat, Buchstabenfolgen preis, die sich zu einer Geschichte zusammensetzen: Eine in Wehen liegende Frau auf dem Bahnhof von Semlin bittet darum, für sie zu beten, weil sie zu sterben glaubt. Gefragt, ob noch andere Hilfe sei, manipuliert Sebastian ihre Antworten in der Weise, daß Adler dazu aufgefordert wird, bei Sonnenaufgang im eiskalten Fluß (man schreibt März) ein Bad zu nehmen, wozu sich dieser auch bereit erklärt.²⁹³ In Wirklichkeit hatte eine in Semlin wohnende Frau signalisiert, man möge für ihr Kind beten und einen Arzt auf das Belgrader Postamt beordern. Werfel und seine Freunde schickten daraufhin ein entsprechendes Telegramm an die Belgrader Polizei, erfuhren aber bei der Fortsetzung der Séance, daß das kranke Kind zwischenzeitlich verstorben sei.²⁹⁴ Wie man sieht, hat Werfel sein Erleben in einer Weise verändert, daß Adler im Sinn der Romanidee als Opfer Sebastians erscheint. Wahrscheinlich ist Kornfeld in diesem Fall sogar nicht einmal das Medium gewesen, denn Brod spricht in seinem Bericht über das fragliche Ereignis, der nur wenige Jahre post festum veröffentlicht wurde, von einem sechzehnjährigen, starken Burschen, dessen mediale Fähigkeiten man zufällig entdeckt habe.²⁹⁵

Vermutlich hat Kornfeld zwischen Herbst 1910 und Frühjahr 1911, als Werfel in Hamburg lebte, seine beherrschende Position in der Gruppe halten können, zeigt doch ein Zeugnis wie die schon angeführte Erinnerung Ernst Deutschs, daß man mindestens im intellektuellen Bereich bereit war, ihm die Führungsrolle zuzuerkennen²⁹⁶, die er

²⁸⁹ Tagebucheintrag vom 26. XII. 1910.

²⁹⁰ A S. 78.

²⁹¹ SL S. 20.

²⁹² SL S. 19.

²⁹³ A S. 89-93.

²⁹⁴ Max Brod: [Spiritismus], in: M.B.: Über die Schönheit häßlicher Bilder, Wien, Hamburg 1967, S. 155-160. (Diese Essaysammlung erschien zuerst 1913.)

²⁹⁵ Ebenda, S. 155.

²⁹⁶ Es scheint übrigens bezeichnend, daß sich Kornfeld in seinen lediglich durch eine Inhaltsangabe Julius Babs bekannten »Räubern« als Dichter kennzeichnet, der nicht zu den »Räubern« gegangen ist, um ihm fehlende seelische Qualitäten zu stehlen, sondern weil er schrecklich in ein Mädchen verliebt ist, dem er damit imponieren will, vgl. Margarita Pazi: Paul Kornfeld (1889-1942), in: M.P.: Fünf Prager Dichter, S. 214f.

erstrebte.²⁹⁷ Es war zudem eine Zeitspanne, während der er besonders produktiv war. Im Mai 1911 wurden »Die Räuber« fertig²⁹⁸, »Die Rache des Pafnucius«²⁹⁹, ein Stück, von dem er sich besonders viel versprach, vollendete er schon im Dezember dieses Jahres.³⁰⁰

Trotzdem ist zu bedenken, daß Kornfeld als Dramatiker in der Prager Literaturszene gewissermaßen eine Ausnahmeerscheinung darstellte und deswegen bestimmt größere Schwierigkeiten hatte, das ihm gebührende Verständnis zu finden, als Kollegen, die auf dem allgemeinen Feld der Lyrik, des Erzählens oder des Essays experimentierten. Jedenfalls notierte er sich schon im Dezember 1910, mangelnde Freundschaft und schwache Leistungen hätten dazu geführt, daß die Kollegen der literarischen Tischgesellschaft, die in sein Schaffen eingeweiht seien, nur wenig von ihm hielten. So kommt er zu dem Schluß, er taue nicht für die menschliche Gemeinschaft, die angemessene Form der Beziehung sei der Verkehr mit sich selbst.³⁰¹ Kann es angesichts dieser Aussagen Zufall sein, daß sich Adler im *Abituriententag* tatsächlich in diese Richtung entwickelt und in einer auf dem Tennisplatz spielenden Szene sich nicht wie die anderen an den gesellschaftlichen Vergnügungen beteiligt, sondern schweigend und zufrieden „am Gitter des Lebens“ steht?³⁰²

Werfel führt die im Gymnasium angesiedelten Teile des Romans in der Weise, daß Adlers Einfluß auf die Gruppe in dem Maße sinkt, in dem Sebastians Ansehen steigt. Infolgedessen wandelt der Lesezirkel allmählich sein Antlitz. Diese Veränderung wird vor allem durch Sebastians Hervortreten als Lyriker ausgelöst und durch mehrere Gemeinheiten befestigt, die Adler demütigen und erniedrigen. Es ist naheliegend, diesen Verlauf mit dem öffentlichen Wirken Werfels als Autor in Zusammenhang zu bringen, das im Februar 1910 mit einer Rezitation im »Klub deutscher Künstlerinnen« begonnen hatte³⁰³, sich aber nach seiner Rückkehr aus Hamburg in bisher nicht gekannter Weise verstärkte und ihn so aus dem Kreis seiner gleichfalls nach literarischen Ehren strebenden Freunde heraushob.

Werfel hatte ein Stück aus Hamburg mitgebracht, ein kleines szenisches Spiel, *Der Besuch aus dem Elysium* betitelt, das Kornfeld in seinem Ehrgeiz, der erste, nämlich

²⁹⁷ Tagebucheintrag vom 26.II.1913: „Mir ist es schrecklich, nicht der Mittelpunkt zu sein und schrecklich, durch Lustigkeit und Witz Mittelpunkt zu sein. Letzteres aber, das gestehe ich mir ein, weniger schrecklich.“

²⁹⁸ Tagebucheinträge vom 9. und 25.V.1911.

²⁹⁹ Der genaue Titel nach dem schon angeführten Brief Kornfelds an Willy Haas vom Juli 1911.

³⁰⁰ Nicht wie Margarita Pazi: Zu Paul Kornfelds Leben und Werk, S.65, meint, im Dezember 1912, vgl. Tagebucheintrag vom 5.II.1912.

³⁰¹ Tagebucheintrag vom 17./18.XII.1910.

³⁰² A S.106.

³⁰³ er. [Ernst Rychnovsky]: Klub deutscher Künstlerinnen, in: Prager Tagblatt 34, Nr.280 (4.II.1910), S.7.

der bedeutendste Schriftsteller im ganzen Freundeskreis sein zu wollen³⁰⁴, herausfordern und in Frage stellen mußte. Noch schwerer machte ihm der überwältigende Erfolg des Ende 1911 erschienenen *Weltfreunds* zu schaffen. Eitelkeit und Selbstwertgefühl litten unter der Tatsache, daß sich jetzt sein Wert und sein Ansehen lediglich danach bestimmen sollten, in welchem Verhältnis er zu einem Mitschüler stand³⁰⁵, der inzwischen die Führungsrolle in der Gruppe übernommen hatte.³⁰⁶ Im Roman wird diese Änderung der Machtverhältnisse durch einen Ringkampf zwischen Sebastian und Adler sinnfällig gemacht, aus dem der erstere als Sieger hervorgeht.³⁰⁷

Durch die unterschiedliche Entwicklung einzelner Mitglieder mußte das zunächst weitgehend bestehende einheitliche Fühlen und Erleben der Gruppe naturgemäß früher oder später zerstört werden. Die Zeugnisse, die über die damals sich vollziehenden gruppendynamischen Prozesse Auskunft geben können, lassen den Schluß zu, daß schon früh einzelne Vertreter miteinander zu rivalisieren begannen und sich sogar offen befehdeten: So schrieb beispielsweise Max Brod im Jahr 1918, die versteckten und offenen Angriffe der Prager Literaten und Pressemenschen, denen er in der Vergangenheit ausgesetzt gewesen sei, hielten weiterhin an.³⁰⁸ Tatsächlich hatte schon 1911 eine Feindschaft zwischen ihm, der seit 1908 als Randfigur dem »Arco«-Kreis zurechnete, und Paul Kornfeld bestanden, der sich von seinem Verhalten zu Bosheit und Haß gereizt fühlte.³⁰⁹ Deswegen verweigerte Brod Kornfeld die Mitarbeit an dem von ihm betreuten, 1913 erschienenen Jahrbuch »Arcadia«, in dem sich die Bestrebungen der in der Stadt lebenden literarischen Avantgarde öffentlich dokumentieren sollten.³¹⁰ Außerdem brach Brod Mitte 1913 die Beziehung zu den Brüdern Janowitz ab, die er für

³⁰⁴ Tagebucheintrag vom 17./18.XII.1910.

³⁰⁵ Tagebucheintrag vom 27.V.1913, über den »Arco«-Kreis: „Sie haben unter sich ihren Gott, auf den sie bis zur Dummheit schwören. [...] Einer aus dieser Gesellschaft, ein gutmütiger, dummer Literat und Lyriker [wahrscheinlich Otto Pick], war komisch genug, mich jemandem so vorzustellen: 'Herr Kornfeld, auch ein Mitschüler Werfels.' Also nur noch Existenz als Mitschüler eines anderen. Ein Esel! Man kann sich über ihn nicht ärgern, wenn ich sehe, wie er in den Werfel vernarrt ist und alle Welt und alle Menschen und Ereignisse nur als Vergleichs- und Bezugsmomente zu Werfel ansieht. Das sind Dinge, die die Eitelkeit für Augenblicke verletzen und sich verlieren.“

³⁰⁶ Vgl. Otto Pick: Erinnerungen an den Winter 1911/12, in: Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen, hrsg. und mit Anmerkungen versehen von Paul Raabe, Olten und Freiburg im Breisgau 1965, S.66f.

³⁰⁷ A S.73. Auch dies mag ein Element sein, das Werfel dem eigenen Leben entnommen hat, denn dem »Stern der Ungeborenen« läßt sich entnehmen, daß er als Schüler tatsächlich gerauft hat (S.404).

³⁰⁸ Max Brod: Prager Dichterschule? in: Der Friede. Wochenschrift für Politik, Volkswirtschaft und Literatur 2, Nr.33 (6.IX.1918), S.168.

³⁰⁹ Tagebucheintrag vom 23.V.1911.: „[...] da kommt einer, der schlecht ist, den ich übersehen wollte, um ihn nicht zu hassen und bespuckt mich mit Galle. Er reizt mich zu Bosheit und Haß. Ich bin gut, aufrichtig und ehrlich. Ich bin nur ehrgeizig, lasse das aber keinen Menschen spüren, stehe wirklich schuldlos vor den Menschen und nur weil ich sehe, daß ein Mensch schlecht ist, bespuckt er mich mit Galle. Ich wollte ein weniger guter Menschenkenner sein, und weniger reflexiv. Mich kann es gar nicht stören und das einzige, was ich gegen Max Brod tun könnte, wäre ja nur eine literarische Tat, ein Erfolg, um ihm zu beweisen, daß ich etwas bin.“

³¹⁰ Vgl. SL S.73f.

moralisch verkommene Subjekte hielt; mit solchen „Zersetzungen“, schrieb er damals an Werfel, wolle er nicht weiterhin seine Zeit verschwenden.³¹¹ Auch zwischen Kornfeld und Willy Haas muß es schon früh gegärt haben, andernfalls hätte Haas nicht den Eindruck haben können, Kornfeld sei gegen ihn „voll Haß und Hohn“ gewesen und habe ihn in seinen »Räubern« als „Abgrund der Verworfenheit“ verewigt.³¹² Haas selbst wiederum hat als Zwanzigjähriger Ernst Deutsch „gemocht, gehaßt, beneidet“ und verachtet, weil dieser seine Chancen bei Frauen so gut auszunutzen wußte.³¹³

Im Lauf des Jahres 1914 muß Kornfelds Verhältnis zu Werfel eine weitere Belastung erfahren haben. Werfel hatte sich, verärgert wegen der verächtlichen Behandlung, die er kurz zuvor durch Rilke erfahren hatte, mit der Behauptung gewehrt, Rilke sei in Sidonie Nadherny von Borutin verliebt. Dieses Gerücht hatte Kornfeld Karl Kraus hinterbracht, der, mit Sidonie durch eine Liaison verbunden, darüber so aufgebracht war, daß er Werfel, dem er bisher freundschaftlich zugetan war, fortan öffentlich mit Haßtiraden überschüttete.³¹⁴

Diese Zusammenhänge erlauben es, die Motive für Kornfelds Abgang aus Prag besser zu erkennen. Kurt Krolop hat die Auffassung vertreten, Kornfeld sei mit den anderen Autoren, die ihre Heimatstadt vor dem Beginn des Ersten Weltkriegs verlassen hatten, „durch gemeinsame Fluchtmotive“ verbunden gewesen. Die Begründung, die Kornfeld für seine Flucht gegeben hat, stützt aber eine solche Auffassung nicht. In einem Zeitungsbeitrag nennt er nämlich als Ursache „die Stimmung einer überhitzten und vorwiegend destruktiven Intelligenz, die im Mißverhältnis stand zu allem übrigen Menschlichen; mehr des Witzes als der Fröhlichkeit, mehr der Debatte als des Ernstes, mehr der bewußten Paradoxie als der Heiterkeit“.³¹⁵

Es wäre verkehrt, diese Beschreibung auf die Prager deutsche Gesellschaft im allgemeinen zu beziehen, zu welcher der Bummelant und notorische Kaffeehaussitzer Kornfeld kaum Beziehungen unterhielt und mit der er sich auch in seinen Tagbüchern nur am Rande beschäftigt. Die Aussage zielt vielmehr auf seine Freunde im »Arco«-Kreis, die er im Lauf der Jahre immer kritischer beurteilte. So faßte er schon im November 1912 den Entschluß, fürderhin die Kollegen zu meiden, die ihn „so oft

³¹¹ Max Brod an Werfel am 22. VII. 1913, vgl. Anmerkung 153.

³¹² Willy Haas: Die literarische Welt, S.35.

³¹³ Ebenda, S.61.

³¹⁴ Karl Kraus: Briefe an Sidonie Nadherny von Borutin 1913-1936. Zweiter Band. Editorischer Bericht, Bildteil, Erläuterungen von Friedrich Pfäfflin, München 1974, S.126f.

³¹⁵ Kurt Krolop: Hinweis auf eine verschollene Umfrage: „Warum haben Sie Prag verlassen?“, in: Germanistica Pragensia 4 (1966), S.47-64, Zitat S.55.

verletzt" hatten: „Eine Gesellschaft, die sinnlos fremd miteinander tobt und litteratelt, vertrage ich nicht.“³¹⁶

Entlarvend in diesem Zusammenhang ist besonders eine Tagebuchstelle vom 4. Dezember 1912. An diesem Tag fand im Hotel »Erzherzog Stephan« ein Prager Autorenabend statt, auf dem Willy Haas Gedichte von Otto Pick und Werfel vortrug, und Max Brod, Oskar Baum und Franz Kafka eigene Werke zu Gehör brachten.³¹⁷ Diese Veranstaltung muß den Anlaß gebildet haben, daß Kornfeld nach über dreiwöchiger Pause wieder das Wort an sich richtete, auch wenn er sie in seinen Notizen nicht direkt erwähnt. Er könne, schrieb er unter dem genannten Datum, den Erfolg seiner „Freunde“ nicht ertragen und sehne sich danach, Prag und die dort lebenden schmutzigen Dreckfinken zu verlassen, wegzukommen „aus der stinkigen Literatur“, von der Intelligenz, den Köpfen, den Gebildeten, Literaten, Ästheten, „von dem Witz, dem qualvoll leeren Temperament, das sich im Bordell austobt, weg von den Leuten, die einen schlecht, ekelhaft und böß machen“. Es ist gewiß kein Zufall, wenn es im *Abituriententag* heißt, niemand habe gewagt, in Anwesenheit Adlers schmutzige Geschichten zu erzählen.³¹⁸ Außerdem darf man in diesem Zusammenhang an die in einem anrühenden Etablissement spielenden Passagen denken, in denen berichtet wird, wie der betrunkene Adler gegen seinen Willen verführt werden soll.³¹⁹ Sowohl die Haltung des Opfers als auch Werfels Intention bei der Abfassung der Szene entsprechen überraschend genau der angeführten Bewertung Kornfelds.

In der Folgezeit wurde Kornfelds Lage immer problematischer. Da ihm literarische Erfolge weiterhin versagt blieben, während sich seine Kollegen immer mehr profilieren, nahmen die Selbstzweifel überhand.³²⁰ Dazu kam, daß die Eltern seit Sommer 1913 den Abschluß seines Studiums erwarteten, den er nicht zustande bringen konnte. Als er Ende des Jahres erfuhr, daß das Leipziger Theater seinen Besitzer gewechselt hatte, bat er Werfel brieflich, sich für ihn einzusetzen, ihm die Stelle eines Dramaturgen, wenigstens aber eines unbezahlten Regiezüglings zu verschaffen, glaubte er doch, dieser Aufgabe vollständig gewachsen zu sein.³²¹ Aus unbekannten Gründen zerschlug sich der Plan. Ein Jahr später übersiedelte er überstürzt nach Frankfurt, wo sich ihm eine entsprechende Beschäftigung darbieten sollte. Die Parallele im Roman: Adler wandert, um einer drohenden Relegation vom Gymnasium zu entgehen, nach Amerika aus.

³¹⁶ Tagebucheintrag vom 1./2. November 1912. (Wenn Kornfeld in seinen Tagebüchern das Wort Gesellschaft verwendet, meint er stets den im Café »Arco« tagenden Literatenzirkel.)

³¹⁷ Vgl. Franz Kafka: Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit, hrsg. von Erich Heller und Jürgen Born, Frankfurt/M. 1967, Abbildung gegenüber S.161.

³¹⁸ A S.96.

³¹⁹ A S.117-122.

³²⁰ Tagebucheintrag vom 16.III.1913.

³²¹ Unveröffentlichtes Schreiben Kornfelds an Werfel vom 26.XII.1913. (Werfel-Sammlung der University of Pennsylvania, Philadelphia.)

Welches die Missetaten im Einzelnen waren, derer sich Werfel und seine Freunde Kornfeld oder anderen Kollegen gegenüber schuldig gemacht hatten, entzieht sich der Kenntnis des heutigen Betrachters. Man darf aber vielleicht vermuten, daß es sich einerseits um unterlassene Hilfeleistungen handelt, daß sich Werfel, wie übrigens auch im Falle des frühverstorbenen Karl Brand, der Herzensträgheit anklagte³²², wenn er kritisch über seine Prager Jahre nachdachte. Andererseits könnte er sich auch seiner Egozentrik geschämt haben, mit der er den Kreis seiner Jugendfreunde beherrscht und sein ihm jetzt fragwürdig gewordenen Werk durchgesetzt hatte, ohne auf die psychischen Bedürfnisse sensibler Naturen wie Kornfeld Rücksicht zu nehmen.

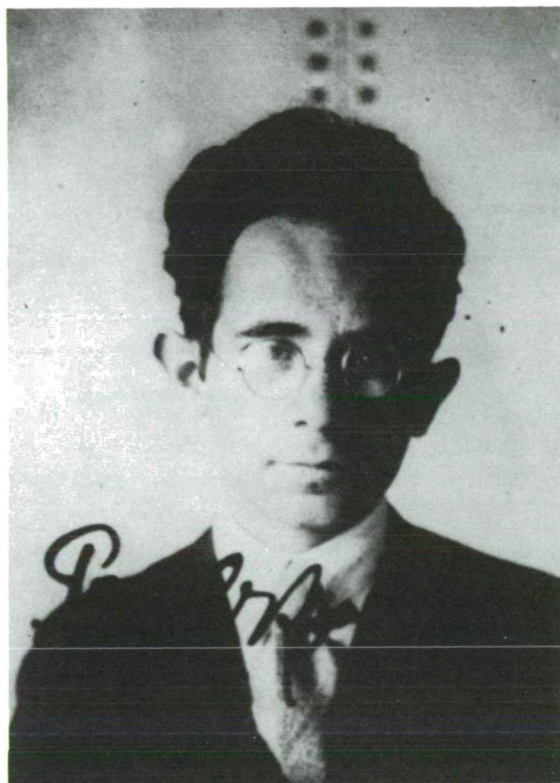
³²² Vgl. Hartmut Binder: Ein vergessenes Kapitel Prager Literaturgeschichte. Karl Brand und seine Beziehung zu Kafka und Werfel, in: Euphorion 84 (1990), S.308-310.



1. Die Quinta des Prager Stephans-Gymnasiums (1905-06). Oberste Reihe: Zweiter von links Franz Werfel, vierter von links Ernst Popper, siebter von links Paul Stein. In der Mitte des Bildes der Klassenvorstand Karl Kyovski.



2. Paul Kominik als Soldat im Ersten Weltkrieg



3. Der junge Paul Kornfeld

„...an einem fremden Tisch in einem fremden Land...“

Franz Werfels dreifacher Hiobsroman »Der veruntreute Himmel«

Endre Kiss

Beim Wiener Werfel-Kollegium (veranstaltet aus Anlaß des hundertsten Geburtstags des Dichters) entwarfen wir eine zwar abgekürzte, theoretisch jedoch kohärente Gesamtdarstellung der dichterischen Produktion Franz Werfels.¹ Unsere in metaphorischer Form ausgesprochene These lautete, daß Franz Werfels Werk von einer Literatur des Gargantua und des Zarathustra sich zu einer Literatur des Hiob und Ahasver entwickle, wobei diese Entwicklungsbahn gleichzeitig die historische Schicksalslinie des Bürgerlich-Literarischen im zwanzigsten Jahrhundert exemplarisch transparent mache. Ein Autor faßt also in seinem kreatürlichen und dichterischen Schicksal gleichsam jenes seines Berufes, seines »metier« auch zusammen.²

Der veruntreute Himmel gilt dementsprechend auch als eine Station auf dem Wege von Gargantua/Zarathustra zu Hiob/Ahasver. Erinnert sei anfangs selbstverständlich auch daran, daß dieser Weg sowohl ein historischer (zeitlicher), wie auch ein geographischer (räumlicher), aber auch ein intellektueller ist.³

Der Roman *Der veruntreute Himmel* wird 1938 verfaßt und erscheint in Stockholm 1938 — vielleicht sogar ein allzu durchsichtiges Symbol der Flucht, der Vereinigung des literarischen und des kreatürlichen »Ichs«, der Umstellung auf neue Realisierungsmöglichkeiten von Schicksal und Dichtung. Die historische und geographische Dimension der Flucht werden im Werk gleich schon eingangs thematisiert, auf eine Weise aber, daß daraus gleich auch die künstlerische und intellektuelle Reflexion derselben erwachsen kann. Die existentielle Situation des Exils wird schon im ersten Absatz aufs

¹ Vgl. Endre Kiss: Von Gargantua/Zarathustra zu Hiob/Ahasver. Über Franz Werfel und über das Schicksal des Literarischen in unserem Jahrhundert. Manuskript. 1990.

² Ein ganz besonderes Anliegen dieses Versuchs war es, die beinahe vollständige Isomorphie zwischen Werfels dichterischer Laufbahn und einer bestimmten mitteleuropäischen Literatur ständig parallelisiert aufzuzeigen. Eine weitere Ausarbeitung und insbesondere auch eine weitere Begründung dieser Parallelisierung stehen noch aus.

³ In diesem Zusammenhang sei wieder gesagt, daß die Konzipierung eines Weges zwischen Gargantua/Zarathustra und Hiob/Ahasver unter den tatsächlich gegebenen konkreten historischen Bedingungen auch den einzig möglichen hermeneutischen Weg darstellt, sowohl über Franz Werfels Werk Thesen generalisierend zu sprechen wie auch Positionen über die einzelnen Werke in ihrem wirklichen Kontext zu formulieren. Den zweiten Teil des Romanfragments »Cella oder Die Überwinder« hat Werfel beispielsweise nicht mehr beendet, weil die Zeit das Werk überholt hatte. Mit Recht stellt daher Klaus Amann die 1978 erfolgte Verfilmung dieses Materials in Frage, welche wegen der Nichtbeachtung der Werfelschen Einsicht in die Überholtheit des Werkes geradezu schon direkt als Fälschung angesehen werden mußte. S. Klaus Amann: Verklärte Erklärer. Zu einigen literarischen Beispielen historischer Mythenbildung, in: Österreichische Literatur seit den 20er Jahren. Wien, 1979. S.144.

allerdeutlichste formuliert, die »auktoriale« und die »wirkliche Zeit« fallen zusammen. Somit baut Werfel das spezifisch Literarische durch diese Identifizierung des Fiktionalen und des Nicht-Fiktionalen ab, während er — und das können wir erst in der zweiten Hälfte unserer Arbeit ausführen — das Literarische auch noch in einer anderen Richtung durchbricht, indem er eine Legende formuliert.⁴ Der Text fängt so an: „Damals hätte ich nicht vermutet, daß ich eines Tages den Versuch machen würde, die Geschichte dieser alten Magd aufzuzeichnen, die gerade noch lesen und schreiben konnte. Nun aber sitze ich da, an einem fremden Tisch in einem fremden Land, und rufe sorgfältig die sehr schmerzliche Erinnerung an eine vergangene Welt empor, in welcher freilich meine Heldin nur eine schattenhafte Dienerrolle spielt.“⁵ Dieses explizite Aufeinanderbeziehen des Literarischen und Außerliterarischen ist für den Autor eine unerläßliche Bedingung dafür, daß die Arbeit überhaupt begonnen wird. Die durchgehende Eigenschaft des ganzen Romans, Franz Werfels Drang nach unbedingter schriftstellerischer und menschlicher Authentizität meldet sich schon beim allerunmittelbarsten Eingang des Werkes.

Der Dichter wird in seinem Werk thematisch, nicht aber von ästhetischen Motiven der weiteren geistigen Ausdehnung der darstellerischen Möglichkeiten oder der revolutionären Umwälzung von Realitätsvokabeln⁶ diktiert. „...an einem fremden Tisch in einem fremden Land“ — diese Mitteilung richtet sich auch ans Publikum und will sagen, der Autor Franz Werfel arbeitet weiter. „...an einem fremden Tisch in einem fremden Land“ — die Aussage richtet sich aber an den Dichter selbst und stellt eine Herausforderung dar, seine Identität generell durchzudenken, wodurch die Exposition des Romans als ein Kanal der aktuellen Kommunikation gebraucht wird.⁷ Diese

⁴ Daß Franz Werfel letztlich anstatt einer »Geschichte« die »Legende« der Teta Linek schreibt - er selbst erwähnt den Terminus »Legenda« auf S.274 — zeigt einerseits, daß er — neben anderen Anregungen, die vor allem von Broch, Canetti und vielleicht Ödön von Horváth kommen — die literarische Sicht und Technik des Legendenschreibens von Joseph Roth übernimmt. Andererseits weist es auf weitere, historisch nicht zur Verwirklichung gekommene Ausgleichsprozesse unter den einzelnen, bereits im einzelnen konsolidierten literarischen Errungenschaften und Vorstößen hin.

⁵ Franz Werfel: Der veruntreute Himmel. Die Geschichte einer Magd. Frankfurt am Main, 1982 (ursprünglich: 1939), S.7.

⁶ Es geht darum, den Unterschied zwischen der aus ästhetisch-literaturstrategischen Motiven erfolgenden und der aus ethisch-authentizitätsreflektierenden Motiven erfolgenden Thematisierung des Dichters im Werk klarzumachen. Es geht also darum, die Forderung einer »ethischen« Literatur, wie auch Hermann Broch sie in diesen Jahren formuliert, hinter dieser Wahl zu erkennen. Der Dichter wird nicht thematisch, weil er beispielsweise bei einem Prozeß der »Polyhistorisierung« des Romans als dichterische Funktion im Werk selber thematisch werden muß, wiewohl eine Polyhistorisierung dieser dreifachen Hiobsgeschichte vom Material her überhaupt nicht ausgeschlossen werden dürfte. Theo-Werfels von Authentizitätsdrang diktierte Hinwendung zum ethischen Kunstwerk ist im Roman oft sehr thematisch. Ein Beispiel: „In keiner menschlichen Betätigung wird das formale Gelingen so unlöslich verknüpft mit Logik und Ethik wie im künstlerischen Schaffen.“ (Der veruntreute Himmel, S.13.) Die Anwesenheit Brochs in diesem Roman ist ferner in weiteren kleineren Signalen zu demonstrieren. Doris wird an einer Stelle „die platonische Idee des Zuhörens“ genannt (S.9).

⁷ Unter den Verhältnissen der Emigration werden selbst die grundlegenden literarischen Kommunikationsformen anders, unter Umständen eben so, daß der Dichter auch sein Werk selber,

Auseinandersetzung mit weithin identisch gesetzten Gestalten des fiktionalen und des nicht-fiktionalen Autors erleichtert es, die „leitenden Eigenschaften“ des Romans *Der veruntreute Himmel* zu rekonstruieren.⁸

Wir haben schon im Falle des Romans *Der Abituriententag* wahrnehmen, wenn nicht sogar bewundern können⁹, wie meisterhaft Werfel Verfahrensweisen, Techniken, Kunstgriffe der anspruchsvollen und funktionierenden Populärliteratur in den Dienst einer tieferen künstlerischen Darstellung stellen kann. Gibt es Trivialeres in Mitteleuropa als einen Abituriententag? Enthält aber nicht gerade ein Abituriententag in seiner unliterarischen Banalität die allernatürlichste Möglichkeit einer Konfrontation von zwei historischen Zeitaltern? In demselben Sinne gilt im Roman *Der veruntreute Himmel* die anfängliche auktoriale Erzählweise in ihrer literarischen Alltäglichkeit und auf das Nicht-Fiktionale hinweisenden Unmittelbarkeit als eine Technik, die auch weitere, für die künstlerische Darstellung ebenfalls produktive Möglichkeiten in sich tragen kann. Nicht nur die aktuelle Identität des Autors, auch die Themenwahl des Romans wird in dieser Gleichzeitigkeit des Fiktionalen und des Nicht-Fiktionalen in transparenter Form durchgeführt: „Ich empfinde das Exil als einen Schicksalsruf zur Erneuerung. An alle Verbannten und Emigranten ergeht ja der Auftrag zum erbarmungslosen Neubeginn, gleichgültig welche frühe oder späte Stunde das eigene Leben geschlagen hat. Diesem Auftrag kann sich keiner entziehen, und von Tag zu Tag wird für unsereins klarer, wie sehr alles Gewesene und Erworbene verwirrt ist.“¹⁰ Die Wahl der Magd Teta Linek als Protagonistin bezeugt allzu klar, daß der Dichter tief und auf eine konkrete Weise mit der Aufarbeitung jener Problematik überlastet ist, die die unmittelbare Vergangenheit ihm bereitet. Dadurch vollzieht sich im Roman auch ein wahres Paradoxon. Indem Franz Werfel zur Erneuerung im Exil aufruft, schreibt er einen Roman, dessen Zentrum eben die Aufarbeitung der Vergangenheit ist. Weil aber eine wahre Erneuerung ohne die Aufarbeitung der Vergangenheit nicht gelingen kann, erweist sich dieses Paradoxon als sehr produktiv.

Betrachtet man Werfels Laufbahn als einen Weg und somit als einen Sinnzusammenhang von Gargantua/Zarathustra zu Hiob/Ahasver, so liefern gerade diese

von dem er doch erhofft, daß es das Publikum im beherrschten Sprachgebiet (doch) erreichen wird, in den Dienst dieser Kommunikation stellt.

⁸ Damit wollen wir die gute alte Methodik des Hyppolite Taine nicht einfach rehabilitieren. Es ist aber auch ein Zeichen unseres »neuen« Zugangs zu Werken, wie beispielsweise denen Werfels, daß wir mit einer Methodik durchaus Sinnvolles anfangen können, welche definitiv auf die »führenden« Eigenschaften eines Werkes gerichtet ist.

⁹ S. Endre Kiss: In der Maske des Konventionellen. Über Franz Werfels »Der Abituriententag«. Vortrag bei der Werfel-Konferenz in Liblice, September 1990. Auf ungarisch: Két világ között. Egy Werfel-regény mérlege a Monarchiáról, in: Monarchia-karnevál az irodalomban. Szeged, 1989. S.22-36.

¹⁰ *Der veruntreute Himmel*, S.11.

einleitenden, zur Klärung der eigenen Identität dienenden Bemerkungen und Behauptungen unersetzliche Informationen, um den Stellenwert des Romans *Der veruntreute Himmel* auf dieser schwindelerregenden Laufbahn genau feststellen zu können. Darin besteht nämlich der Sinn dieser Konzeption: es gibt eben keinen anderen möglichen hermeneutischen Horizont zur Interpretation von Werfels Werken als den Aufbau jenes Systems der Koordinaten, die ihrerseits von dieser Laufbahn im einzelnen bestimmt werden.¹¹

Im Laufe der Auseinandersetzung mit sich selbst kommt ein vehementer »Authentizitätsdrang« zur Geltung, der im ganzen Roman die bestimmende Einstellung des Autors sowohl in seiner fiktionalen als auch in seiner nicht-fiktionalen Gestalt bleiben wird. In expliziter Form wird alles »zurückgenommen«, was aus früheren literarischen Arbeiten der Probe dieser enormen und geradlinigen Authentizitätsforderung nicht gerecht wird.¹² Diese Zurücknahme bleibt eben nicht rhetorisch, sie führt zur Abrechnung mit seiner »ständestaatlichen« Literaturproduktion: „Der historische Vorwurf meines Buches erschien mir mit einmal ganz verstiegen, seine Menschen steif und ohne Leben, ihre Gespräche erklügelt, ihre Handlungen verdreht, das Ganze gemacht und bis zur Sinnlosigkeit mißglückt.“¹³ Hinter all den Selbstklagen steht aber ohne Zweifel die nicht vorhandene Authentizität, oder, wie dies das Zitat selber formuliert, die »Unechtheit« des Geschriebenen. Die fehlende Authentizität zerstört auch die Hoffnung, daß ein wenig, wenn auch nur schriftstellerisch-technisch, vielleicht trotzdem gelingen könnte: „Manchmal wiederum gelang mir ein Satz, eine Passage, ein Charakterbild, ein Szenchen, ich glaubte es wenigstens. Sofort schöpfte ich übermütige Hoffnung und fühlte mich grundlos erleichtert. Aber was hilft ein guter Satz in einem schlechten Zusammenhang?“¹⁴ Daß der »schlechte« Zusammenhang wieder den Mangel an Authentizität bezeichnet, liegt auf der Hand. In diesem Drang nach unbedingter Authentizität erscheinen der Autor Franz Werfel und sein »alter ego« im Roman, Theo, wieder als restlos identisch. Dieser Drang wächst somit auch über die traditionellen

¹¹ In der allerexplizitesten Form, s. Vom Gargantua/Zarathustra zu Hiob/Ahasver, a. a. O.

¹² Die benannte Authentizitätsforderung ist einerseits eine direkte Konsequenz jener »condition«, die Werfels augenblickliche Position auf dem Wege zwischen Gargantua/Zarathustra und Hiob/Ahasver kennzeichnet. Andererseits ist sie auch mit ein Zeichen für die Wendung der mitteleuropäischen Literatur und Identität, angesichts der zerstörten Kultur auch ihre frühere ästhetisierende, impressionistisch-dekadente Velleität zurückzunehmen. Hermann Broch betrachtet sogar die Konzeption des polyhistorischen Romans als eine, die unter den neuen Umständen aus philosophischen Gründen nicht mehr vertretbar sei (Endre Kiss: Totalitätskunstwerk und Exil. Über Hermann Brochs anthropologische Wendung, in: Österreicher im Exil 1934 bis 1945. Wien, 1977. S. 334-343.). Kosztolányi Dezső veröffentlicht beispielsweise einen ganzen Gedichtband unter dem verräterischen Titel »Nackt«, wodurch er gerade jenen existentiellen, sogar auch kreatürlichen Authentizitätsdrang zum beherrschenden Ausdruck bringen will, welcher hier bei Werfel thematisch ist.

¹³ *Der veruntreute Himmel*, S. 14.

¹⁴ ebd., S. 15.

ästhetischen Forderungen bzw. Konventionen hinaus: „Ich halt's durchaus für keinen Zufall, sondern für das genaue Zeichen unserer cimborassohaften Unkultur, Kunstferne und Geistfeindschaft... Die Leute fürchten sich vor allen Gedanken und Gestalten der Phantasie, das ist etwas »Erfundenes« für sie; sie suchen aber das, was sich »wirklich« ereignet hat, und zwar »genau so«. Sie suchen nichts anderes als geschickt zusammengestellte Zeitungsausschnitte aus vergangenen Jahrhunderten, die irgendeiner von diesen brillanten Routiniers mit seinem eigenen Senf anrichtet... Ich kann dir gar nicht sagen, wie mir all der brokatene Klatsch zuwider ist, diese würzige Psychologie, diese snobistische Intimität mit sämtlichen bewährten Unsterblichen, die es sich gefallen lassen müssen, beim Vornamen interviewt zu werden... Dabei hab ich selbst gar kein Recht, die Nase zu rümpfen. Offen gesagt, ...mein eigener historischer Schmöker dort oben ekelt mich an... Ich sehne mich von allen Kriegen, Greueln, Massenmorden, Martertoden, Staatsaktionen, hochtrabenden Namen und Kostümen nach einem ganz einfachen, schmalspurigen Stoff, nach den Ungewöhnlichkeiten der gewöhnlichen Menschen, überhaupt nach einem Menschen, nach einer wirklichen Gestalt will ich sagen, ich weiß nicht, was für eine und wie... Aber sie müßte ganz echt sein und ganz mein...“¹⁵

Bevor wir auf dieser Linie der Themenwahl und deren Deutung zu sprechen kommen, können wir nicht umhin, auf diese in der Illumination des unbedingten Authentizitätsdranges entstehende »neue Ästhetik« hinzuweisen. Werfel schreibt: „Nur wenn bei einer Erzählung alle Grade der Wahrheit in Ordnung sind von der niedrigen Wahrscheinlichkeit angefangen, über die feinere Richtigkeit und Aufrichtigkeit hinaus bis zu den letzten Übereinstimmungen, nur dann erlebt ein Verfasser das seltene Wunder, daß gleichsam die Quellen des erfundenen Lebens wie von selbst zusammenströmen und einen epischen Wasserspiegel bilden, der ihn wie einen glücklichen Schwimmer hochhebt und trägt. Sein Eigengewicht scheint sich dann zu vermindern, und die elementare Wonne des Schöpfungstums durchströmt ihn. In solchen Ausnahmefällen ist er Spieler und Zuschauer zugleich, und die Mühe des Schreibens besteht in einem atemlos raschen Ablesen dessen, was in ihm und um ihn schon fertig ausgezeichnet steht.“¹⁶ Dieser »ars poetica« der unbedingten schriftstellerischen Authentizität (s. „feinere Richtigkeit und Aufrichtigkeit“) scheint ein erstrangiges Dokument des Franz Werfel dieser Stunde zu sein. Über den dokumentarischen Wert hinaus hat aber dieser Text auch eine literaturtheoretische Relevanz, die dadurch nur noch größer wird, daß ihre Essenz nicht in einen literaturwissenschaftlichen oder literaturtheoretischen Diskurs transponiert¹⁷, sondern als direkte dichterische Erfahrung formuliert wird. Er beschreibt einen

¹⁵ ebd., S.26.

¹⁶ ebd., S.13-14.

¹⁷ Diese Möglichkeit bestand für einen österreichischen Romancier seit Broch, Musil oder Canetti durchaus — in dieser Beleuchtung ist es geradezu ein hohes Lob Werfels, daß er auch in diesem Kontext seiner literarischen Sprache treu bleiben konnte.

schöpferischen Prozeß, welcher von Anfang an bewußt mit authentischen »Realitätsvokabeln« arbeitet, die »wahr« — im Sinne Hermann Brochs beispielsweise kein »Kitsch« sind¹⁸ -, beschreibt ferner, wie die wahren Grundelemente den schöpferischen Prozeß »von unten« in eine merkwürdige Dynamik bringen, die dann den Dichter auch mitreißt.

Ebenfalls mit diesem Drang der unbedingten Authentizität hängt die Wahl der Protagonistin zusammen. Warum Teta Linek dazu wird, haben wir — wenn auch nur ansatzweise — in einem ersten Zugriff bereits beantwortet. Die Eigenart des Lebens von Teta oder, wie Werfel es mit dem auf den ersten Blick merkwürdig scheinenden, zweifellos aber bewußt gewählten Terminus nennt, ihr »Lebensplan«¹⁹, entspricht der Hiobsproblematik der anderen Protagonisten vollkommen. So wird — und darin besteht die erste Antwort auf die Frage nach der Themenwahl — das Schicksal der Teta Linek durch einen klar verfolgbaren und des öfteren auch noch explizit bestätigten Gedankenrhythmus mit den anderen Geschichten verbunden. Dieser Gedankenrhythmus wird so ernst genommen, daß die einzelnen Elemente desselben in unmittelbarer Form konstitutiv werden, das ganze Werk wird nach dem Prinzip dieses Gedankenrhythmus aufgebaut. Zunächst kommt die im wesentlichen nicht literarisch »dargestellte«, vielmehr einfach mitgeteilte Hiobsproblematik des mit dem wirklichen Franz Werfel über jede literarische Konventionalität hinaus identisch gesetzten Autors, Theo, dann wird auch die Hiobsgeschichte der Familie Argan bis zu ihrem Schluß geführt, und erst nachher fängt die legendenhafte Geschichte der Magd Teta Linek recht an.

Die Frage bleibt aber trotzdem im Raum: Warum Teta? Ihr Hiobsschicksal ist genügend klar und wäre auch ein ausreichender Grund, als Protagonistin gewählt zu werden. Warum aber Teta aus den vielen möglichen Hiobsschicksalen auswählen? Warum nicht die Argans, die ja das Schönste jener ganzen Kultur vertreten, das durch die historische Katastrophe vernichtet wird? Und in der Tat, wir finden eine sekundäre, mit der Hiobsproblematik aber in erstaunlich geradliniger Verbindung stehende Antwort.

Teta ist in einer tiefen und doch klaren anderen Weise auch sowohl mit dem Autor wie auch mit den Argans verbunden. Theo/Werfels einmalige Beziehung zu Teta artikuliert sich so: »Ich hatte das unsinnige Gefühl, niemand anderer könne mich sicherer vor dem Tode retten als die alte Magd mit ihren Vergißmeinnichtaugen und breiten

¹⁸ Dieses Moment weist wieder auf die geistige Nähe in den allgemeinsten Zügen der geistigen Konzepte hin, in welcher sich dieser Werfel mit Hermann Broch bewegt. Abgesehen von vielen anderen, eher trivial scheinenden Gründen ist es von größtem Interesse, wie der gravierende Unterschied zwischen »bürgerlich-kommerzialisierter« und »experimentell-polyhistorischer« Dichtung unter dem Druck totalitärer Ereignisse hinverschwindet.

¹⁹ Die wichtige Stelle: Der veruntreute Himmel, S.28.

Backenknochen.²⁰ Teta ist also »der andere Mensch« für Theo, sie könnte ihn wie „niemand anderer“ vor den Tode retten.

Nicht weniger eindeutig, wenn auch ebenso direkt und unerwartet wird die spezifische Beziehung zwischen Teta und den Argans in einem Dialog Livias mit Theo formuliert: „Du hast nur kurzfristige Arbeitspläne, für ein oder zwei Jahre. Teta aber hat einen Lebensplan, der über ihren Tod hinausreicht. Es ist ein Lebensplan bis in alle Ewigkeit, und das ist wirklich keine Phrase... Teta ist in ihrer Art grandios, und ich fühl mich ihr nicht immer gewachsen...“²¹ Daß diese beiden Relationen so direkt und explizit ausgearbeitet sind, kann uns allein als pure Tatsache eine weitere Argumentation für die durchdachte Konzeption Werfels ersparen. Die beiden »einmaligen« Beziehungen haben aber auch etwas Gemeinsames, das uns zur eigentlichen Antwort führt. Teta als »der« andere Mensch für sie erscheint nicht als Partnerin in einem Dialog, auch nicht als Ausgangspunkt einer Theologie oder Quasitheologie der Mitmenschlichkeit. Man muß jenen ganz konkreten und ganz exakten Sinn suchen, in welchem sie für alle anderen Protagonisten »der« andere Mensch gewesen sein konnte. In der einmaligen historischen Situation des Romans bedeutete der andere Mensch eine »ultima ratio«, einen letzten Beweis dafür, daß nicht jeder ein Instrument in der Hand potenzieller oder wirklicher Mörder werden muß. In seiner klaren Diesseitigkeit ist somit der andere Mensch an sich ein religiöses Phänomen, seine Existenz geht in ihrer Alltäglichkeit ins Transzendente hinüber, denn sie ist das Göttliche im Menschen, oder — wieder mit Hermann Broch zu sagen — es ist die platonische Idee des Menschen, die unter dem Druck dieser Ereignisse entweder vernichtet wird oder ihre Lebenskraft doch unter Beweis stellen kann.

Adäquat verständlich wird diese Konstruktion aber erst, wenn wir uns vergegenwärtigen, worin denn das »allergrößte Trauma« der unzähligen Hiob-Gestalten dieser Zeit bestand. Aufgrund von vielen Darstellungen entsteht das Bild, das größte Trauma sei die Erschütterung der Annahme gewesen, daß eben diese Idee der Menschheit und des anderen Menschen unwiederbringlich verkomme. Theo formuliert sehr verräterisch, Teta könnte ihn „vor dem Tode“ retten, während er sagen wollte, Teta könnte „sein Leben“ retten.²² Nicht weniger relevant ist die von Livia vertretene Perspektive auf Teta als auf den anderen Menschen. Der andere Mensch bleibt sie für sie, weil sie, die Magd Teta, auch noch in dieser Zeit einen Lebensplan hat, der „über ihren Tod hinausreicht“. Darin ist es nicht das Allerwesentlichste, daß Teta religiös ist und so weiter,

²⁰ ebd., S.22.

²¹ ebd., S.28.

²² Wir halten es auch noch für vorstellbar, daß Werfel hier eine tiefenpsychologisch bedingte Fehlleistung verübte. Nicht weniger lehrreich wäre es aber, wenn nicht dies der Fall wäre und er die endgültige Form aufgrund bewußter Überlegungen ausgewählt hat. Eine Frage des Lebens oder des Todes...

sondern daß sie gerade die vorhin apostrophierte »Idee der Menschheit« auch in dieser Zeit unverändert aufbewahrt hat und ihr treu blieb.

Der allergrößte Schlag der unzähligen Hiobs jener Jahre war nicht der Verlust ihres Landes, ihrer Existenz oder ihrer Kultur, sondern der Verlust des Glaubens, daß im anderen wirklich ein Mensch, ein wirklicher Mensch wohnt. Davon hängt alles ab. Ist »der« Mensch wirklich so, wie er in der Gegenwart sich zeigt, so gilt auch nichts mehr von der Geschichte, aus der Kultur. Die Grundwerte der europäischen Identität brechen zusammen, man verliert in diesem Fall wirklich alles.

Die Gleichzeitigkeit dieses zweifachen Durchbruchs des konventionell Literarischen, die vom Authentizitätsbefehl diktierte Identifizierung des Fiktionalen und des Nicht-Fiktionalen sowie die direkt und explizit formulierte Legendenhaftigkeit führt zu interessanten neuen literarischen Qualitäten im Roman *Der veruntreute Himmel*. Merkwürdigerweise wirken diese beiden Verfahren so, daß sie die Geltung des jeweils anderen nur verstärken. Allem Anschein nach entdeckte Werfel die produktive Möglichkeit dieser Schreibweise, weil er in der zweiten Hälfte des Romans, in der eigentlichen Kerngeschichte von Teta Lineks Legende, direkte und grobe Züge von ständestaatlichen Attitüden und Verhaltensweisen anbringt, auch in der Legende selber Nicht-Fiktionales aufgehoben hat. Uns schien, wir hätten die Frage beantwortet, warum nicht die Argans, sondern Teta Linek die Protagonistin dieses Werkes gewesen ist. In diesem dreifachen Hiobsroman wird vor allem nicht direkt das Hiobsschicksal thematisiert. Es wird zwar ein Hiobsschicksal thematisiert, aber nicht als schiere Parallele, als einfacher Gedankenrhythmus, sondern als eine Hiobsgeschichte, die für die anderen gleichzeitig auch den Glauben an den anderen Menschen wieder verstärken kann, und somit Hiobs tiefste Problematik anspricht. Teta Linek ist der andere Mensch für Theo und die Argans, und zwar aus zwei sehr tiefgehenden Gründen. Einerseits ist es so, weil sie jemanden „von dem Tod retten kann“, und andererseits, weil sie ihrem „Lebensplan“ treu bleiben konnte. Dadurch formulierte Werfel eine kaum zu überbietende Weisheit, eine Weisheit allerdings, deren Dimensionen sich erst ganz erschließen, wenn man sie in die Koordinaten eines Weges stellt, der von Gargantua/Zarathustra zu Hiob/Ahasver führt. Wird dies nicht getan, so erscheint auch aus dieser Weisheit nur das Triviale, aus den Extrempphänomenen des Lebens nur das Ideologische.

Diskussionsbeitrag

Nikics Anita

Wie populär ist Franz Werfels Werk in der heutigen Zeit? Mit dieser zu Beginn des Symposiums aufgeworfenen Frage wurde bereits die in der Vielschichtigkeit und Komplexität des Werks begründete Schwierigkeit angesprochen und auf die oft einseitigen Annäherungsversuche hingewiesen.

In Frankreich erlebt Werfels Werk eine neue Aktualität, die sich durch zahlreiche Übersetzungen und durch die Präsenz in den Medien zeigt. In Deutschland werden immer mehr Stücke als Oper inszeniert. In Ungarn wurden seine Werke bis in die 80er Jahre hinein übersetzt. Nach Wolfgang Kraus beschäftigt sich aber die Literaturwissenschaft wenig mit dem Schriftsteller Werfel und dessen Werk.

Heißt das nicht auch, daß wir, die Leser und Literaturwissenschaftler, noch nicht reif genug sind, ihn zu verstehen, oder sind unsere Ansatzpunkte, uns ihm zu nähern, falsch, haben wir die an uns gerichtete Aktualität seines Werkes noch nicht erkannt? Das Symposium und die anschließenden Diskussionen versuchten diese und noch zahlreiche andere Fragen zu beantworten.

Im folgenden gebe ich eine kurze Zusammenfassung der Fragestellungen und Ergebnisse der sich an jeden Halbtage anschließenden Diskussion.

Herbert Zeman nahm eine kritische Haltung gegenüber Werfels Werk und der Werfel-Forschung ein. „Man soll die Grenzen eines Schriftstellers sehen“ — war sein Ansatzpunkt, und aufgrund dessen kritisierte er das schriftstellerische Werk in mehreren Punkten. Er vertrat seine Meinung im Laufe der Diskussion in allen angedeuteten Problembereichen konsequent, und so kam es zu heftigen Auseinandersetzungen. Seine Kritik bezog sich unter anderem auf den Stil Werfels und auf die Struktur des Werks. Nach Zemans Meinung benutzte Werfel nur einfache Schreibmittel und hat keinen ausgeprägten Stil entwickelt. „In einer Zeit, in der T. Mann, R. Musil, H. Broch, R. M. Rilke, F. Kafka nach neuen Ausdrucksformen und Mitteln gesucht haben, die die Epoche des Experimentierens war, wendete Werfel die Rhetorik, die traditionelle Schreibweise auf die Gegenwart an.“ Er schrieb einfach drauf los, benutzte Klischees und Schematisierungen. Wolfgang Kraus reagierte darauf mit folgenden Fragen: „Beachten wir nicht zu sehr die Form statt des Inhalts? Kann man nicht beides akzeptieren: Kafka und Solschenizyn, Kafka und Werfel?“ Norbert Abels stimmte Zeman nur insoweit zu, indem er sagte, daß Kritik notwendig sei, man aber einsehen müsse, daß nicht nur der experimentelle Roman Platz in der Literatur habe; dafür könne man genug Beispiele in

der Literaturwissenschaft finden. Werfels Leistung liege nicht nur im Aufgreifen der Tagesproblematik, wie das Zeman formuliert hat. Bei der Betrachtung des Spätwerkes träfe man auf Bereiche, die auch für unsere Zeit aktuell sind: das Phänomen der ökologischen Welt, metaphysische Ansätze, die Frage nach einem neuen Weltbild und nach einem ästhetischen Universum oder die in Fragestellung der Kunst. Daß Werfel ein Autor von gestern wäre, kann man also nicht behaupten. Abels griff dann einen weiteren Kritikpunkt Zemans auf, der nämlich nach der Anwesenheit der Frauen bei Werfel im allgemeinen und besonderen in den Dramen gefragt hatte. Abels meinte, Werfel wollte beispielsweise im Drama *Paulus* die historischen Ereignisse mit hohem Realitätsgrad darstellen. Ihm sei es um die Parabolik und Authentizitätsgehalt dieser biblischen Geschichte gegangen. Die Vorzüge eines Werkes bestimme nicht die Anwesenheit der Frauengestalten, weil diese ja keine »Qualitätsmaßnahme« ist.

An diesem Punkt schaltete sich Michel Reffet in die Diskussion ein. Einerseits meinte er, die Entwicklung Werfels zeige auf, daß Frauengestalten in seinen früheren Dramen bedeutende Rolle gespielt hätten, andererseits, daß diese Gestalten seiner Wandlung zum Realisten zum Opfer gefallen seien. Die Dramen hätten in den 20er und 30er Jahren Erfolg gehabt, und für eine angemessene Rezeption komme sicherlich wieder die Zeit. Reffet spürt viele aktuelle Ansätze in diesen Werken. Des weiteren wies er darauf hin, daß Werfels Dialogkunst — was von Zeman in Frage gestellt worden war — sich im Laufe seiner schriftstellerischen Entwicklung geändert habe und zum positiven Aufbauelement geworden sei. Zuletzt betonte Reffet, daß seiner Meinung nach Werfel Expressionist und ein Klassiker der deutschen Dichtung sei und die Bezeichnung »Neu-Töner« verdiene, teils auf Grund seines Stils, teils wegen der dargestellten Problembereiche. Wolfgang Kraus versuchte diese Diskussion abzurunden, indem er feststellte, daß die Werfel-Forschung noch sehr viel aufzuarbeiten habe. Zemans Kritikpunkte brachten Bereiche, Themen und Ansatzpunkte ans Licht, die man nachprüfen und erwägen sollte: Kann man die These, wonach Werfel ein Traditionalist sei, der nur mit traditionellen Klischees arbeite, aufrechterhalten? Handelt es sich wirklich um Klischees oder Flüchtigkeiten im Produktionsprozeß? Hat er nicht immer versucht, etwas Neues zu schaffen? Trifft das, was Herbert Zeman gesagt hat, auch auf den expressionistischen Werfel zu? Sind seine Dialogführungen wirklich so unbedeutend? Sollte man die Aussagen über seine Dramatik, die nach den neuesten Forschungen Michel Reffets das epische Theater Brechts vorwegnahm, nicht nachprüfen? Man könnte diese Reihe fortsetzen, aber es ist schon aus den bisherigen Ansätzen zu sehen, daß dieses Werk den Wissenschaftlern noch viele unbeantwortete Fragen stellt.

Ein weiteres vielversprechendes Thema war die Frage nach der religiösen Literatur und nach dem Religiösen selbst. Zuerst wurden konkrete Fragen zu den Referaten über *Jeremias* und *Bernadette* gestellt. Danach aber führte man das Gespräch sehr ober-

flächlich weiter. Es wurden einfach Fragen aufgeworfen und Thesen aufgestellt: Gibt es Bedingungen für die Entstehung religiöser Literatur und wenn, welche? Divergieren Literatur und Religion nicht radikal? Hängt wertvolle religiöse Literatur nicht davon ab, ob wertvolle Religionen existieren? Die Frage ist nicht, ob gute religiöse Literatur existiert, sondern ob es gute katholische oder protestantische Literatur gibt. Es hätte sich ein tiefergehendes Gespräch entwickeln können, aber die Bedingung dazu wäre die Klärung einiger grundsätzlicher Fragen gewesen, wie: Was ist Religion? Was ist sie im engeren und weiteren Sinne? Was ist religiöse Literatur?

Dieses Thema beansprucht eine tiefe, gut überlegte Analyse, wozu es während der Diskussion nicht kam.

Des weiteren wurden Fragen zu Werfels Mitteleuropäertum, zu seinem *Bernadette* - Roman, zu seiner Beziehung zur Psychoanalyse aufgeworfen.

Zeman reagierte auf den Beitrag Hyršlovas mit dem Hinweis, Werfel sei kein Mitteleuropäer gewesen. Sie stimmte ihm insoweit zu, als daß Werfel sich seines Mitteleuropäertum nicht bewußt gewesen sei, daß er es lediglich gefühlt und erlebt habe, und mit dieser Erfahrung darüber geschrieben habe. Was für eine Beziehung hat Werfel zu Bernadette, zu der Protagonistin seines Werkes, gehabt? Geht es in diesem Werk um das Wunder, oder ist das Buch nur ein einfacher Bericht, die Schilderung der Realität?

Es ergab sich auch eine kurze Diskussion darüber, ob Werfel Freud gelesen habe oder nicht. Nach Knut Beck ist das durchaus möglich wenn auch nur in Form von Zeitungsberichten über seine Vorlesungen, weil damals noch keine Schriften von ihm existierten. Hartmut Binder war aber der Meinung, daß er Freuds Werke theoretisch gelesen haben könnte.

Die an Binder gestellten Fragen bezogen sich auf autobiographische Fakten mit Bezug auf den *Abituriententag*. Was ist beispielsweise der Grund des Verschweigens der Rolle des Cafe Arco; wann beschäftigte er sich mit dem Spiritismus?

Aufgrund der Analyse der Referate und der Diskussionen ist das Fazit zu ziehen, daß das Symposium erfolgreich war. Erfolgreich erstens, weil die Beiträge von Karlheinz Auckenthaler, Knut Beck, Hartmut Binder, Michel Reffet durch neue Annäherungsweisen bis jetzt unbekannte Thesen und Ergebnisse aufgezeigt haben; zweitens, weil alle erkannt haben, daß eine kritische Betrachtung notwendig sei; und drittens weil neue Impulse entstanden und Fragen gestellt wurden, die man beantworten sollte, und es sich herausgestellt hat, daß das Werk Werfels noch sehr vieles beinhaltet, das man bis jetzt außer acht gelassen hat und dem man nachgehen sollte.

„Ich war also Jude! Ich war ein Anderer!“

Franz Werfels Darstellung der sozio-psychologischen

Judenproblematik

Egon Schwarz

„In Hellerau und Dresden hab ich Werfel viel gesehen. Es war traurig, 'ein Judenbub' sagte Sidie Nadherny... ganz erschrocken... und sie hatte nicht völlig unrecht. Ich war drauf und dran, diesem Jüngling meine Arme zu öffnen, und statt es zu tun, verschränkte ich sie hinter dem Rücken wie ein Gleichgültiger, der spazieren geht. Zehnmal im Tag wiederholte ich mir, daß er es war, der alle diese Wunder vollbracht hatte, in seiner Abwesenheit konnte ich mich noch für ihn entflammen, aber wenn er da war, fühlte ich mich so geniert, daß ich ihm nicht ins Gesicht schauen konnte. Dabei war er nicht unsympathisch, äußerst intelligent, vielleicht zu intelligent für seine Poesie, die verlor, wenn man sie sich als ausgedacht vorstellte, fein ausgedacht, schlau, von einem jüdischen Geist, der seine Ware nur allzu gut kennt... Zum ersten Mal empfand ich die Verlogenheit der jüdischen Mentalität, die von allem losgelöst ist, was uns bindet, und die es dennoch fertigbringt, davon zu reden, genährt von einer nahezu negativen Erlebnisweise, dieser Geist, der in alle Dinge eingeht, ohne sie zu besitzen, wie ein Gift, das überall eindringt und sich dafür rächt, daß es keinem Organismus angehört.“¹

Die gewählten Ausdrücke und hochgebildeten Formulierungen verhüllen nichts, sie dienen lediglich dazu, den kruden Klischees des Antisemitismus jenes Mäntelchen umzuhängen, mit dem sie sich in den gehobenen Gesellschaftsschichten umtreiben durften. Im Klartext sagt diese Passage, daß den Juden etwas körperlich Widerwärtiges innewohnt. Arglos und wohlgesinnt nähert man sich einem von ihnen und, obgleich ihm nichts im üblichen Sinn Abstoßendes anhaftet, prallt man zurück, angeekelt von dem Dunst, den er aussendet. Der Jude ist intelligent, so viel wird eingeräumt, aber zu intelligent für das Aufquellen von Poesie aus dem Unbewußten. Denn der Jude ist und bleibt Rationalist. Kommen die beiden zusammen, Judentum und Dichtung, dann ist das Resultat Manufaktur. Der Jude tut, als wäre er ein Schaffender aus Inspiration, der seine Schöpfungen intuitiven Tiefen abringt, aber das ist bloß geschickte Vorspiegelung aus Geschäftsgründen. Der Jude betrachtet nämlich Gedichte — wie alles andere auch — vom geschäftlichen Standpunkt. Aus alldem spricht die Lügenhaftigkeit und der wurzellose Negativismus des jüdischen Geistes, der an nichts echten Anteil nimmt und

* Gehalten beim Internationalen Werfel Symposium in Wien 1990

¹ Rainer Maria Rilke und Marie Thurn und Taxis: Briefwechsel. Zürich, Max Niehaus, 1951. Erster Band. Rilke an Marie Taxis, Paris, 21 Octobre (1913), S.323-324 (Meine Übersetzung aus dem Französischen.)

doch von allem redet. Hier zeigt sich das jüdische Parasitentum, die mangelnde Eigenproduktion, die sich für den Ausschluß aus der organistisch konstituierten christlichen Gemeinschaft dadurch rächt, daß Sie alles mit ihrem Gift zersetzt.

Franz Werfel wäre betrübt gewesen, wenn er diese Äußerung gekannt hätte, und wahrscheinlich geradezu entsetzt, hätte er gewußt, daß sie vom seraphischen Rainer Maria Rilke stammte, mit dem er in Dresden so freundlich umgegangen war. Dieser perfide Bericht über ihre Begegnung mußte ihm verborgen bleiben, denn er war in einem Privatbrief enthalten, den Rilke am 21. Oktober 1913 an seine Freundin und Gönnerin, die Fürstin Marie von Thurn und Taxis richtete. Und die Publikation dieses Briefwechsels fand glücklicherweise sechs Jahre nach Werfels Tod statt.

Aber die Doktrin, die sich in Rilkes Beschreibung niederschlug, war Werfel nichts Fremdes. In der Sekundärliteratur ist viel die Rede von Werfels wachsendem Drang zum Katholizismus, von seiner Weigerung, dieser Neigung, gerade in den Jahren der schlimmsten Judenverfolgungen durch die Taufe nachzugeben, und vor allem von Werfels innerem religiösem Monolog, seinen theologischen Auseinandersetzungen mit Judentum und Christentum.² In diese hohen Sphären möchte ich ihm heute nicht folgen, sondern anhand zweier Werke aus verschiedenen Lebensepochen zeigen, daß sich Franz Werfel auch in den gesellschaftlichen Niederungen, in denen die konkreten Schicksalsfäden der Juden gesponnen werden, hervorragend auskannte, daß er mit dem »malheur d'être juif«, dem Alltagspech mit seinen zahllosen Schikanen und häufig lethalem Ausgang, ausgerechnet als Jude zur Welt gekommen zu sein, für dessen grausige Wirksamkeit selbst in den gehobenen geistigen Kreisen Rilkes Brief ein so unheimliches Zeugnis ablegt, nur allzu vertraut war, ja es am eigenen Leib erfahren haben mußte, um es so eindringlich darstellen zu können.

Beginnen wir mit dem späteren der beiden Werke. Am heitersten, versöhnlichsten und, wie es wohl der Gattung der populären Komödie entspricht, am plakativsten hat Werfel diese Problematik in seinem ungemein erfolgreichen Lustspiel *Jakobowsky und der Oberst* behandelt. Auch hier wird wieder die Versöhnung zwischen Christentum und Judentum gefordert. Überdeutlich als mythologische Gestalten gekennzeichnet, veranstalten der heilige Franz und der Ewige Jude ihren Auftritt als gemeinsame Fahrer auf einem Tandem. Die Zeit ist 1940 während des Einmarsches der Nazis in Frankreich und der chaotischen Flüchtlingsströme in den Süden, also eine in der deutschen

² Vgl. Gunter E. Grimm: Ein hartnäckiger Wanderer. Zur Rolle des Judentums im Werk Franz Werfels. in: Im Zeichen Hiobs. Jüdische Schriftsteller und deutsche Literatur im 20. Jahrhundert, hrsg. von Gunter E. Grimm und Hans-Peter Bayerdörfer, Königstein / Ts.: Athenäum, 1985. Siehe ebenfalls: Vincent J. Günther: Franz Werfel. in: Deutsche Dichter der Moderne hrsg. von Benno von Wiese, Berlin. 1969. Erich Schmidt und Annemarie von Puttkammer: Franz Werfel. in: Christliche Dichter im 20. Jahrhundert hrsg. von Otto Mann, Berlin/München, Francke, 1969.

Literatur nicht eben selten beschriebene geschichtliche Episode. Die Aussage ist leicht zu enträtseln. Sie beschwört herauf, was man sich nach dem Krieg besonnen hat, die judäo-christliche Tradition zu nennen. Die Aufforderung zum Burgfrieden richtet sich außerhalb des von der Komödie gesteckten Rahmens an alle Komponenten des sogenannten Abendlandes, und innerhalb des Werkes an die streitbaren Gegensätze, die von dem Allerweltsjuden Jakobowsky und dem polnischen Krieger und Aristokraten Stjerbinsky dargestellt werden. Angesichts der Bedrohung durch die reine Barbarei geizt es auch diesen traditionellen Gegnern, gemeinsame Sache zu machen und Frieden zu schließen. Auch bei diesen Antagonisten geht es nicht ohne Allegorisierung ab, beide sind einer Dame ergeben, die allzu deutlich zum ewig-weiblichen Prinzip und gleichzeitig zur Allegorie des unvergänglichen Frankreich stilisiert wird, sodaß, für den Theaterbesucher leicht durchschaubar, auch Jakobowsky und Stjerbinsky zu Repräsentationsfiguren werden. Um so aufschlußreicher sind daher die Eigenschaften und Verhaltensweisen, mit denen Werfel sie ausstattet.

Die Lebenshaltung des polnischen Obersten Stjerbinsky ist in ihrer Primitivität schnell darstellbar. Gott und Vaterland sind seine Leitsterne, er ist ritterlich, tapfer bis zur Tollkühnheit, ein leicht entflammbarer Liebhaber, der für eine Frau Leib und Leben riskiert, freilich nicht nur sein eigenes, sondern auch das anderer Menschen. Er ist ein hochmütiger und unpraktischer Adeliger, der aber von seiner Umwelt erwartet, daß sie seine leiblichen Bedürfnisse befriedigt. Selbstverständlich verachtet er die Juden, er und sein polnischer Adlatus sind sozusagen automatische Antisemiten, die im Lauf der Handlung typische antisemitische Klischees äußern, z.B. daß der Schachergeist den Juden im Blut liege, daß Juden nicht mit den Händen arbeiten, ja Stjerbinsky versteigt sich in einem Augenblick des Affekts zur Behauptung, Hitler habe gegen die Juden recht. Aber als Gegner der Nazis aus Patriotismus sieht er sich auf der Flucht vor den einmarschierenden deutschen Truppen in ein prekäres und halb widerwilliges Bündnis mit dem jüdischen Emigranten Jakobowsky geworfen. Diesem gilt nun unser eigentliches Interesse.

Die über die ganze Komödie verstreuten Mitteilungen und Selbstbeschreibungen dieser Gestalt ergeben, wenn man sie zusammenfügt, ein durch seine Wohlbekanntheit überraschendes Porträt. Jakobowsky ist als ostjüdisches Kind, Opfer des Pogroms, in dem sein Vater umgebracht wurde, nach Deutschland gekommen. Hier aufgewachsen, gelangt er zu Reichtum und Einfluß, natürlich durch Geschäfte. Er wird Präsident eines Konzerns, Generaldirektor mit Chauffeur, er selber nennt sich einmal, wenn auch ironisch, „internationaler Experte für Finanzwesen“ (Akt I, 2. Teil). Er ist Kapitalist, aber einer mit sozialem Gewissen. So hat er z.B. eine Arbeiterbibliothek gegründet, was man natürlich zu seinen Gunsten auslegen kann, wobei man sich aber gleichzeitig vor

Augen halten muß, daß die Beziehungen der Juden zur Linken zu den Standard-Glaubenssätzen des Antisemitismus gehören. Ebenso verhält es sich mit anderen guten Eigenschaften, etwa seinem Mäzenatentum. Jakobowsky hat eine Schule gegründet, gut und schön; aber was für eine? Eine Schule für moderne Architektur, was wieder einmal zeigt, daß die Juden Neuerer sind, in Sachen der Kunst zur modernistischen Entartung neigen. Daß Jakobowsky freilich auch Liebhaber der alten deutschen Kunst ist, passionierter Anhänger von Mozart, Beethoven und Goethe, steht dem nicht entgegen, denn im antisemitischen Judenbild gibt es schlechthin keine Widersprüche, je mehr Unvereinbarkeiten es aufnimmt, um so besser eignet es sich zur Abdeckung aller Weltübel.

Daß Jakobowsky ein unsteter Wanderer ist, kann man ihm angesichts der politischen Entwicklungen nicht verargen, aus Osteuropa rettet er sich nach Berlin, dem dort siegreichen Nazismus entkommt er nach Wien, von wo er aber aus bekannten Gründen gezwungen ist, zuerst nach Prag und bald darauf nach Paris auszuweichen, ein Weg, den Tausende und Abertausende antreten mußten. Aber da er ewig auf der Flucht und immer unterwegs ist, haftet ihm der Makel der Unstetigkeit an. Kann man ihm unter den gegebenen Umständen übelnehmen, daß er nervös ist und eine Neigung zeigt, seine bedrohlichen Lagen so rational wie möglich zu analysieren? Kaum. Aber als Folge bleiben Nervosität und berechnende Logik zurück, Tendenzen, die in allen antisemitischen Pamphleten von Drumor: bis Dühring den Juden angelastet werden.

Auf dem Fluchtweg selbst erweisen sich Jakobowskys jüdische Fähigkeiten allerdings als Gottesseggen. Mit unermüdlicher Findigkeit und beinahe schon übernatürlichem Spürsinn verschafft er sich und seinen Begleitern immer wieder Unterkunft, Nahrung und lebenswichtigen Treibstoff für ihr Fluchtauto, das Jakobowsky selbstverständlich auch aufgetrieben und aus seiner Tasche bezahlt hat. Einmal bringt er es mit seiner jüdischen Chuzpe sogar dahin, daß die vordringende deutsche Wehrmacht seinen Tank mit Essenz füllt. Und so ist es mit allem: Jakobowskys jüdische Eigenschaften bewähren sich, aber es sind und bleiben unverkennbar jüdische Eigenschaften.

Es muß auch vermerkt werden, daß die Komödie nach dem Schema »Frau zwischen zwei Männern« verläuft. Als gute, wenn auch ein wenig sündige Katholikin wählt Marianne letzten Endes natürlich den Katholiken Stjerbinsky, auf dessen Seite — nebenbei sei es vermerkt — auch das bessere Aussehen ist. Und bei aller Verliebtheit hat Jakobowsky ohnehin das Einsehen, auf die »Frau seines Herzens« zu verzichten, weil er »ein Emigrant auf dem ganzen Planeten« ist und sie nicht »in die Erniedrigung ziehen« möchte, die seine Existenz ausmacht (Akt II, 2. Teil). Aber daß Marianne, Madame la France, durchaus einen Zug erotischer Sympathie für Jakobowsky verspürt, verleiht dem allegorischen Spiel eine allzu beschönigende und unhistorische Note, denn

in Krisenmomenten, man denke etwa an die Ausschreitungen während der Affäre Dreyfuss oder an die massiven Schandtaten während der Okkupation, zeigte sich die französische Gesellschaft von einer anderen Seite. Aber in diesem Lustspiel ist das Land der Geschehnisse alles andere als ein unholdes Frankreich.

Was jedoch Jakobowsky betrifft, so ist sein Wesen ein nicht ganz unglaubliches Gemisch aus der Schatzkammer der Sozialwissenschaften, den Erfahrungen eines gewitzigten Beobachters wie Franz Werfel und dem Wörterbuch antisemitischer Klischees. Was diese Hauptgestalt trotz ihrer Schwächen in einem durchaus sympathischen Licht erscheinen läßt, das ist die Selbstironie, die ihr der Autor verleiht, der jüdische Witz, mit dem er die Komödie würzt und vor allem die rundum versöhnliche Haltung des Ganzen, eines Kriegsprodukts, dessen Ideologie in der Aufforderung an alle Sympathisanten der Alliierten besteht, angesichts der nationalsozialistischen Bedrohung alle kleinlichen Antagonismen zu begraben. Den antisemitisch Angehauchten unter ihnen scheint Werfel zuzurufen: Seht, selbst wenn die Juden mit all den unerfreulichen Eigenschaften ausgestattet sind, wie sie im Buche stehen, so läßt sich diesen ihren schlimmen Seiten auch manches Gute abgewinnen, und im Kampf gegen Hitler kann man sich auf ihre Energien verlassen. Gegen Ende legt der Autor Jakobowsky außerdem noch eine ganz ernstzunehmende, an das ewige Frankreich gerichtete Sentenz in den Mund, die alles zusammenfaßt und die, wenn man das Entstehungsjahr 1947 im Auge behält, eine gewisse prophetischen Kraft nicht entbehrt: „Ja, Marianne, die Jakobowskys sollen ausgerottet werden unter dem offenen oder versteckten Beifall der Welt! Sie werden nicht ausgerottet werden, wenn auch Millionen sterben. Gott straft uns. Er wird wissen warum. Er straft uns durch Unwürdige, die uns stärken, indem sie uns schwächen. Und dann vernichtet er sie voll Ekel immer wieder.“ (Akt III, 2. Teil)

Hier verschmelzen in unvergleichlicher Weise die beiden Zugänge, die Werfel stets zum jüdischen Problem gesucht hat. Die Frage nach dem Willen Gottes signalisiert seine metaphysische Richtung, die Anklage der nichtjüdischen Mitmenschen wegen ihrer Gleichgültigkeit und die Einsicht, daß Verfolgungen den Fortbestand der Juden garantieren, die sozio-historische.

Ein literarisches Meisterwerk ist die 1926 datierte Erzählung *Pogrom*. Sie ist leider unvollendet geblieben, aber für das Verständnis der Judenfrage, wie Franz Werfel sie gesehen hat, ist sie trotzdem eine Fundgrube. Ganz im Gegensatz zu dem viel späteren, ein wenig grobschlächtigen, weil auf Aktualität und Bühnenwirksamkeit zugeschnittenen Lustspiel *Jakobowsky und der Oberst* ist das Fragment tiefer und von einer hintergründigen Subtilität. Das sind zweifellos auch die Gründe dafür, daß das Theaterstück ein Welterfolg wurde, während die Erzählung so gut wie unbekannt blieb. Vergleichbar ist das Fragment mit dem wenige Jahre später entstandenen Roman *Die*

vierzig Tage des Musa Dag in dem wichtigen Punkt, daß in beiden ein völlig in der umgebenden Kultur aufgegangenes Mitglied einer Minderheit, durch eine kritische Begegnung im Innersten aufgewühlt, mit seinen Ursprüngen konfrontiert wird und sein gegenwärtiges Selbstverständnis als mißlungene Aneignung einer falschen Identität erkennen muß.

Aus den in der weitausholenden Erzählung gesponnenen Motivsträngen wähle ich diejenigen aus, die eine direkte Beziehung zu unserem Thema herstellen lassen. Der Ich-Erzähler holt aus seiner Erinnerung eine Episode hervor, die am Ende der österreich-ungarischen Monarchie spielt. Im ersten Weltkrieg hat er als Offizier teilgenommen. Schwer verwundet kehrt er in seinen Beamtenstand zurück. In einer langen Analyse seiner Berufshaltung bezeichnet er sich als Ästheten und rühmt seine Tätigkeit als ästhetisch bedingte Enthobenheit aus dem grellbunten Völkergemisch und vulgären Volksdunst des Habsburger Nationalitätenstaates. Vom Ende her gesehen, d.h. aus der Perspektive seiner sich beinahe traumatisch wiederherstellenden ethnischen Identität, muß man die ungemein behutsame Kunst Werfels bewundern, mit der er in die Selbstrechtfertigungen des erzählenden Ich die diesem selbst unbewußten Beweggründe für seine Hinneigung zur Beamtenexistenz einfließen läßt. Zwanzig Jahre vor Sartres scharfsinnigen Reflexionen zur Judenfrage besitzen wir in diesen fiktiven Aufzeichnungen ein perfektes Porträt des »unauthentischen Juden«, zu einem Zeitpunkt freilich, an dem der Leser noch nichts von der jüdischen Abstammung des Erzählers weiß. Sobald man aber gewahr wird oder ahnt, daß der junge Baron seiner jüdischen Herkunft ausweichen bzw. ihr nicht das erforderliche moralische Gewicht zuerkennen will, werden gewisse Wendungen seines Berichts plötzlich durchsichtig und bedeutsam, so z.B. sein Preis der »Farblosigkeit«³ des österreichischen Beamtentums, dem er angehört. »Farblos« heißt für ihn, daß seine Mitbürokraten mit »ihren halsbrecherischen Namen« und ihrer »mühsam-gleichmäßigen deutschen Aussprache« im Lauf der Generationen ein »Destillat aus allen... Rassen« geworden sind. Durch »Aufopferung gewisser Leidenschaften« ist nicht nur die unparteiische Gerechtigkeit des Verwaltungsapparats erzielt worden, sondern »diese Beamten waren... Zölibatäre ihrer unterdrückten Volksnatur«. »Unter diesen Zölibatären fühlte ich mich glücklich«, behauptet der Erzähler (S.338). Es gibt aber Signale, daß in der Tiefe seiner Psyche das Magma seiner Abstammung grollt und diesen Frieden Lügen straft. Es muß zum Ausbruch kommen, da die Unterdrückung jeglicher Leidenschaft jene Starre, jene »Erschöpfung« (S.343), jene »Betäubung« (S.345) und »Lethargie« (S.343), jene »Müdigkeit« (S.342) in ihm erzeugt, über die er öfter klagt. An einer signifikanten Stelle ist eine kleine Huldigung an Hugo von Hofmannsthal eingebaut, die zwanglos das Zitat: »Ganz vergeßner Völker

³ Franz Werfel: Gesammelte Werke. hrsg. von Adolf Klarmann, Zweiter Band: »Pogrom« in: Erzählungen aus zwei Welten (ohne Ort: Fischer, 1952). Seitenangaben hinter den Zitaten im Text.

Müdigkeiten / Kann ich nicht abtun von meinen Lidern” ermöglicht. Rätselhaft bei Hofmannsthal, erhalten diese Gedichtzeilen im Kontext von Werfels Erzählung das Gewicht einer unverkennbaren Eindeutigkeit. Mehrfach wiederholt, werden sie zum geheimen Zentrum und Leitmotiv.

Wegen des fragmentarischen Charakters wird der Punkt nie erreicht, wo der junge Mann das angesprochene Zölibat ablegt, weder in Bezug auf die Frauen noch auf seine Volkszugehörigkeit, aber die ganze Erzählung ist darauf angelegt, daß es dazu kommen muß. Folgt man der Chronologie der Darstellung, dann stößt man immer wieder auf Stellen, wo deutlich wird, daß seine Selbsteinschätzungen mit mächtigen, aber in verborgener Tiefe wirksamen Bewegtheiten im Widerstreit liegen. So muß er einmal zugeben, daß er sich nicht erklären könne, wieso er eigentlich in seinem blutlosen Schattenberuf der Beamten glücklich gewesen sei (S.338), obgleich er dies ständig beteuert, und vielleicht noch schwerwiegender, was ihm, der kein Patriot war, wie er ausdrücklich betont, seine „Vorliebe für den österreich-ungarischen Staat” eingeflößt habe. „Zeit seines Bestehens”, läßt er verlauten, seien ihm die Motive dafür „sogar ganz unbewußt” geblieben (S.339). Freilich wirken solche Bekenntnisse eher provokativ als beruhigend auf den Leser, und mangels einer Auflösung der vielen geschürten Erzählknoten fühlt er sich aufgefordert, zu spekulieren. Die naheliegendste Erklärung hat zweifellos mit der Lage des von allen Seiten angefeindeten „Staatsvolkes” zu tun, das nur in der Duldung des Kaiserhauses und der monarchistischen Eliten seinen Schutz fand. In dieser Mutmaßung wird man durch manche kaum merklichen Andeutungen bestärkt, z.B. durch den Satz, mit dem der Erzähler seine Versetzung aus der Hauptstadt in ein Alpenland kommentiert: „Ich war den Dienst in Wien gewöhnt, der Stadt ohne Gesinnung, hier in der Provinz aber sah den Leuten eine enge und böse Gesinnung aus den Augen” (S.339). Keinem aufmerksamen Interpreten kann entgehen, daß damit nur die antisemitische Einstellung der Bevölkerung gemeint sein kann. Damit alle diese Andeutungen ins rechte Licht gerückt werden, holt der Erzähler an geeigneter Stelle den Bericht seiner Abstammung nach. Er ist, wie er betont, rein jüdischer Herkunft, Abkömmling des berühmten aufklärerischen Staatsmanns Joseph Freiherr von Sonnenfels, ohne das Hinzutreten anderer ethnischer Elemente. Wir müssen darauf verzichten, die anspielungsreiche Biographie des Erzählers näher ins Auge zu fassen, nur ist im Interesse der Interpretation hervorzuheben, daß in der Figur seines Vaters ein Beispiel für die lückenlos geglückte Anpassung an die Elitenkultur geboten wird, eines eleganten Kavaliere und glänzenden Reiters, der mit sich und der Umwelt in völliger Harmonie und unanfechtbarer Übereinstimmung lebt. Erst in der nächsten Generation, nämlich im Erzähler selbst, geraten die ursprünglichen mit den erworbenen Wesensbestandteilen in jenen Widerstreit, der ihn lähmt und zur Krise führt. Es bleibe dahingestellt, ob Werfel mit diesem Auflebenlassen alter Stammeserbtteile nach Generationen problemloser

Eingliederung unwissentlich dem Biologismus seiner Zeit Macht über seine Geschichte eingeräumt hat. Es genüge, sich daran zu erinnern, daß es ihm bei seiner Kritik jüdischer Ausprägungen nicht um rassische, sondern erworbene Verhaltensweisen geht und um den durch falsche Assimilation verschütteten Zugang zu traditionellen Seelenschätzen. So hält er z.B. fest, er „liebe leidenschaftlich alles, was mit rechten Dingen zugeht“, schon allein darum, weil er „eine bebende Angst vor allem Übernatürlichem habe“. Mit dieser Eigentümlichkeit hängt zweifellos auch seine „Bewunderung für wissenschaftliche Geister“, für eine „klare, präzise Denkschärfe“ (S.354) zusammen, sowie seine mehrmals erwähnte „starke Neigung für Fragen der Statistik“, für „Tabellen“, „Maßverhältnisse“ (S.336) und dergleichen mehr. Es bedarf keiner außergewöhnlichen Akribie, um zu erkennen, daß es sich dabei um die oft behauptete jüdische Rationalität handelt, aber in diesem Fall, wie aus vielen Andeutungen hervorgeht, um eine mühsam hochgehaltene. Man könnte so formulieren, daß der Verlust an lebensnotwendiger Metaphysik als Strafe für Assimilation und Anbiederung an eine wesensfremde Gesellschaft zu werten ist.

Es geht nicht an, die Schilderung des zentralen Ereignisses länger hinauszuschieben, jener traumatischen Begegnung, die im Erzähler eine existentielle Umwandlung seines ganzen Wesens verursacht. Er wird vom Statthalter in einen entfernten Ort geschickt, um in einem Lager von Flüchtlingen aus dem Osten des Reiches im Namen der Regierung nach dem Rechten zu sehen. Unter diesen befindet sich eine Gruppe von ruthenischen Bauern, die ihn „mit unbeschreiblich gleichgültigen Augen“ anstarren, keinerlei Anliegen haben und jene fast schon tierische „Trägheit und Gleichgültigkeit“ zur Schau stellen, die er vom Krieg her kannte.“ (S.343) Diese Passivität erleichtert den von einer unerklärlichen Müdigkeit Übermannen so sehr, daß er bereits das Ende seiner Aufgabe gekommen sieht. „Wenn nur diese Juden nicht wären!“, wie sein antisemitisch eingestellter Schreiber „mit klagendem Tonfall“ (S.343) ausruft. Unzufriedenheit mit der ihnen zugewiesenen Unterkunft, Geschrei, Anstände, Hin- und Herlaufen kennzeichnen das Benehmen dieses aufsässigen Volkes im Gegensatz zu den alles hinnehmenden Ruthenen, und der Herr Baron muß sich schweren Herzens entschließen, auch ihnen in dem Proletarierhaus, in dem sie sich eingenistet haben, einen Inspektionsbesuch abzustatten.

Werfel bietet jetzt die ganze Kunst seiner Rhetorik auf, um die „Scheußlichkeit“, das schiere Entsetzen glaubhaft zu machen, auf das es ihm jetzt ankommt. „Wüstes Geschrei“, grinsende Augen, „schmutzige Weiber“, „großköpfige Kinder“, „überschwengliche Neugierde“, „Hohn“ (S.344) schlagen dem Erzähler entgegen. „Die Weiber trugen nicht die Kleider von Proletarierinnen, sondern schmierige und zerfetzte Damenkostüme einer verschollenen Mode, ...die Männer hatten alle spiegelnde Kaftane

an und abgerissene Samthüte, die sie auch unter dem Dach nicht abnahmen.“ „Die fremdesten Menschen“, die ihn bedrängen, das Lamento, das „genußreicher Selbstzweck“ zu sein scheint, alle diese Gräßlichkeiten ebenso wie „der Zustand willenloser Betäubung“ (S.345), der ihn befällt, erinnern wieder stark an Hugo von Hofmannstahl, aber diesmal an »Das Märchen der 672. Nacht«, wo ebenfalls der Ästhet aus seinem unauthentischen Scheinleben gerissen und mit der brutalen Wirklichkeit konfrontiert wird. Die Wirklichkeit hier ist der Ursprung, die Begegnung des Erzählers mit dem Substratum seiner Herkunft, der unverfälschten, unangepaßten Form seiner Ethnie. Der Baron Sonnenfels wird in eine Stube gestoßen, auf einen Schemel gedrückt, den der Jünger eines unheimlichen Wunderrabbis freimachen muß, dessen lähmendem Bann sich der unglückliche Besucher vergebens zu entziehen trachtet. Ein übelriechender Hering, vor dem ihm unsagbar graut, wird auseinandergeschnitten und die beiden Teile ihm und dem Jüngling, der eben noch an seiner Stelle gesessen hat, zugeworfen. Trotz seines unüberwindlichen Ekels muß er das widerliche Stück verschlingen. Es handelt sich offenkundig um die alptraumartige Initiation oder Re-Initiation in seine Volkszugehörigkeit. In der Tat ist das Wort »Alptraum« am Platz, denn der ganze Vorgang ist die Wiederholung eines traumhaft aus frühester Kindheit erinnerten Déja-vu, wo er gleichfalls mit Vater und Großvater in einer schmutzstarrenden Stube einer jüdischen Totenfeier beigewohnt hat (S.345, 365), ein Bild, das ihn nie wieder verläßt und das ihn seither „mit hoffnungsloser Schlaftheit und einem wilden Fluchttrieb“ zugleich (S.345) erfüllt, jenem zerreißenen Doppeleffekt seiner ethnischen Inauthentizität. Aus dem Tanzritual, das der Rabbi nach dem »Fischwunder« aufführt, und aus der existentiellen Trance, die ihn befallen hat, befreit den hilflosen Baron erst das Eindringen seines Amtsschreibers, sonst wäre er „vielleicht... ohnmächtig geworden, oder... hätte mitgetanzt.“ (S.351)

Das Erlebnis hat aber noch ein Nachspiel. Der Erzähler widersteht dem Trieb, dem ganzen Geisterspuk durch kopflose Flucht zu entinnen. Statt dessen begibt er sich auf eine Wanderung in die Natur. Er steigt im Gebirge auf und, „meilenfern jeder menschlichen Stimme, geheiligt und unbetreten“, befindet er sich plötzlich auf einem freien Plan, einer nicht mehr der empirischen Welt angehörenden Stelle, wo er einen kaftanbekleideten Mann mit einem „verschossenen runden Sammethut auf dem Kopf erblickt“, in dem er, „übermäßig erschrocken“ und indem „ein wirklicher Nervenriß“ durch seinen Körper geht, den ihm durch den gemeinsam verzehrten Fisch zum Bruder gewordenen Ostjuden, von diesem unbemerkt, wiedererkennt. Hier kommen wir nun ohne Werfels genauen Wortlaut nicht aus: „Es geschah nichts. Es sei denn, daß Israel sein sommersprossiges Gesicht mit geschlossenen Augen zum Himmel hob, und als wollte er vom Vater wie ein Kind aufgehoben werden, mehrmals verlegen seine Arme emporstreckte. Es geschah nichts als das, aber bis zum Grund erschütterte es mich.

War es die goldene Stunde, war es der traumhafte Hain, ich belauschte aus meinem Versteck nicht ...einen jungen polnischen Juden, ich belauschte eine heilige Gestalt. Dieses Gesicht mit dem rötlichen Bärtchen...gehörte der Welt, dieses Judengesicht, das schmerzlich verklärt zur Sonne des Vaters sich hob... Israel belauschte ich hier... Wie eine bebende Stimme klang diese Erkenntnis in mir... Wer hat diesem Volk das ange-tan? Wer hat es dazu verurteilt, nicht wie Menschen in der Natur zu stehen, heiter und übermütig mit der Erde nicht zu leben wie alle! Wer hat es zum Kaftan verurteilt!?" (S.374)

Niemand kann daran zweifeln, daß der Autor seinen von all den ungewöhnlichen Begegnungen aufgewühlten Protagonisten eine über das rationale Bewußtsein gehende Erfahrung machen, eine Epiphanie erleben läßt. Nach all dem Berichteten ist es kein Wunder, das das oft zitierte Fazit der Erzählung im Mund des jungen Zurückblickenden lautet: „Ich war also Jude! Ich war ein Anderer! Ich war nicht ein Mensch wie alle!" (S.371)

Um ihn zu dieser Erkenntnis zu bringen, hätte es freilich weder des mythischen Erlebnisses in der Rabbinerstube noch der Epiphanie in Gottes freier Natur bedurft. Untrügliche Anzeichen, durch die ganze Erzählung hindurch verstreut, hätten ihn auch auf dem gewöhnlichen Weg der Vernunftschlüsse zur gleichen Einsicht bringen können. Schon während seines Zwiegesprächs mit dem Statthalter war es ihm gewesen, als hätte dieser bei der Erwähnung der jüdischen Flüchtlinge „nicht mehr offen wie immer" ihm ins Gesicht gesehen, sondern seine „etwas welligen Haare" betrachtet (S.339). Auch bemerkt er, daß der Graf, sein Chef, ihm gegenüber „durch eine leise, ihm kaum bewußte Befangenheit irritiert" wurde, die auf ihn selber zurückwirkte, die er allerdings zu diesem Zeitpunkt noch nicht richtig auszulegen weiß (S.340). Ein anderer Aristokrat, der sich auf einer Gesellschaft mit ihm unterhält, fragt ihn, ob er „ein Verwandter des ehemaligen Hofschauspielers" sei, seinen Namen Sonnenfels mit dem des bekannten jüdischen Schauspielers Sonnenthal verwechselnd. So etwas kann jedem passieren, könnte man sagen. Aber die Bedeutsamkeit der Fehlleistung wird dadurch herausgestrichen, daß der Erzähler fortfährt: „Ich weiß nicht, warum ich wegen dieser dummen und harmlosen Verwechslung meines Namens in solche Mißstimmung geriet. Aber mir war es, als müßte ich umkehren und diese eisig-freundliche Fremdheit, in die ich geraten war, fliehenden Fußes verlassen." (S.353). Er weiß es nicht, aber der Leser weiß es.

Das weitaus wichtigste Erlebnis in dieser Gesellschaft ist aber ein anderes, die Suada eines gelehrten Schwätzers, die er sich anhören muß, eines Schwätzers, der es sich angelegen sein läßt, die vornehmen Herrschaften mit seiner fabelhaften Gescheitheit zu unterhalten. Er ist leicht als literarische Derivation der von Schnitzler so

gehaßten Renegaten und Snobs zu erkennen oder als Mischung aus Hofmannsthals Baron Neuhoff und Brücke, dem „berühmten Mann“ aus dem »Schwierigen«, aber hier eben in der Gestalt des jüdischen Professors von Wertheimer. „Er produzierte Sentenzen, Aphorismen, Maximen, Hypothesen, Reflexionen in beängstigenden Wortstürzen, daß die Luft ihm zu Häupten nicht bloß von der Frühlingswärme zu zittern schien... Was da alles um unsere Ohren schwirrte! 'Neues Staatsgefühl und der großösterreichische Gedanke, der sich mittels dieses Krieges durchsetzen würde!', 'Hegemonie der starken Rassen und Aufgabe des Adels innerhalb der Monarchie!', 'Thomas von Aquino', 'Neue Katholizität', 'Comenius und die böhmische Idee', 'Goethe und Europa', 'Goethe und Vorarlberg', 'Goethe und der Papst', 'Goethe und der Islam', 'Goethe und die Astrologie', 'Goethe und alle Teufel'." „Die Aristokraten“, beobachtet der Berichterstatter, „hörten diesen Schwall mit der impertinenten Höflichkeit von Leuten an, die einen Taschenkünstler, der ihnen eine Extravorstellung gibt, bei Tisch behalten haben“. Der Erzähler ist ebenfalls von dem Schönredner irritiert, aber anders: „Ich sah das gekräuselte Mäulchen und haßte Goethe. Mehr noch, eine Beklemmnis, ja ein wirkliches Unwohlsein kam über mich.“ (S.355) Warum diese übertriebene psycho-somatische Reaktion? Weil er spürt, daß sie beide, er ebenso wie der gelehrte Clown, trotz aller Bemühung niemals von diesen Leuten akzeptiert werden können, daß sie immer kuriose, für nicht voll genommene Außenseiter bleiben werden, ja daß er, der Herr von Sonnenthal, pardon von Sonnenfels, ein Spiegelbild des Herrn von Wertheimer ist, ebenso wie dieser ein Beispiel für die mißlungene jüdisch-österreichische Symbiose.

Wir sind am Ende angelangt. Die angesprochene Problematik verzweigt sich durch Franz Werfels ganzes Oeuvre. Die Untersuchung weiterer Werke würde neue Nuancen beibringen, aber das Erkannte kaum noch grundlegend verändern. Der Dichter gehört einer Generation an, der es im Gegensatz zu ihren Vätern nicht mehr gelingt, die Augen vor dem Scheitern ihrer Integration zu verschließen, und der nichts übrigbleibt, als zu verzweifeln wie Stefan Zweig und viele andere, oder den mühseligen Weg zu einer neuen Identität, zu einem »renouveau juif« anzutreten. Kurt Tucholsky hat einmal die vielzitierte Äußerung getan, er sei vor Jahren aus dem Judentum ausgetreten, obwohl er sehr wohl wisse, daß man das nicht kann. Werfel wußte es auch. Wenn man den Manifestationen der manchmal ernst, manchmal humoristisch, aber immer wieder mit fast monomanischer Insistenz vorgetragenen sozio-psychologischen Existenznot der Juden in Werfels Werken begegnet, dann dämmert dem heutigen Leser die Einsicht auf, warum Werfel auf den Übertritt zum Katholizismus verzichtete, nicht nur in seiner letzten Lebenszeit, wo ein solcher Schritt in der Tat ein Verrat an den Opfern gewesen wäre, sondern auch in all den Jahrzehnten davor nicht, als er kaum ein Stirnrunzeln hervorgerufen hätte. Ich glaube gezeigt zu haben, daß er es nicht tun konnte, weil er

längst zur Erkenntnis gelangt war, man könne, einmal von Geburt aus damit behaftet, dem Judentum auf keine Weise entrinnen.

Franz Werfels letzte Aufzeichnungen

Joseph Peter Stern

In der zweiten Märzhälfte 1944, so berichtet Peter Stephan Jungk¹, diktierte Franz Werfel auf seinem kalifornischen Krankenlager eine Reihe von Reflexionen, die dann, zusammen mit anderen, aus alten Heften gesammelten Notizen, am Ende des Jahres in New York als Teil des Bandes *Between Heaven and Earth* auf englisch veröffentlicht wurden; die deutsche Ausgabe (1946) erschien in Stockholm erst nach seinem Tod am 26. August 1945. Werfel nennt diese Bemerkungen *Theologumena*, meint damit theologische Aussagen, die jedoch keine doktrinaire Verbindlichkeit besitzen. Die meisten Freunde und Kritiker reagierten recht abweisend auf diese teils theologischen, teils politischen, teils weltanschaulichen Gedanken, nur der Freund Johannes Urzidil in New York lobte sie, wohl deshalb, weil er in ihnen eine christlich-katholische Tendenz zu entdecken meinte. Die Sammlung ist unsystematisch angelegt, auch hin und wieder in Widersprüchen verfangen; andererseits geht es keineswegs um eine Kladde von Aphorismen, denn dazu fehlt hier die scharfe Kürze und der sprachbewußte Witz, den wir in Lichtenbergs »Sudelbüchern« oder in Novalis »Blütenstaub« bewundern. Werfel selbst zitiert Pascal und Nietzsche, auch hier wieder Vergleiche wagend, die zu seinen Ungunsten verlaufen, denn sowohl Nietzsche wie Pascal schreiben Reflexionen, die oft zum Widerspruch, häufiger zu neuen Einsichten in altbekannte Sachverhalte führen, also vor allem zum Weiterdenken einladen, während Werfel uns immer wieder vor Behauptungen stellt, die alle weitere Dialektik ausschließen. Es geht hier um Reflexionen von biographischem, vor allem aber von historischem Interesse, denn sie erhellen die Epoche ihres Entstehens, die mit dem Ende des Krieges und also mit Werfels Tod ihren Abschluß findet. Indem sie gleichsam ein ganzes Zeitalter resümieren, sprechen sie zu uns als direkte, wenn auch teils unwillkürliche historische Zeugen.

Der alliierte Sieg in Europa im Frühling 1945 bedeutet nicht nur das Ende des Faschismus und Nationalsozialismus; durch den epochalen Einschnitt in die geistige Geschichte Europas werden auch gewisse Voraussetzungen und Grundbedingungen dieser Ideologien diskreditiert: genauer gesagt gewisse Wertvorstellungen, die zu den Grundbedingungen des Nationalsozialismus gehörten. Manche dieser Wertvorstellungen aber sind zugleich auch charakteristisch für die Reflexionen dieses Bandes. Der Wert und das Interesse dieser Sammlung ist also vor allem dokumentarisch: es sind die Notizen eines entmachteten, vom Gang der Dinge zutiefst betroffenen, von Grund aus unpolitischen Schriftstellers, der sich (schlecht und recht) mit seiner Zeit -- mit sich selbst in seiner Zeit -- auseinanderzusetzen sucht, und zwar auf diskursive,

¹ Peter Stephan Jungk: Franz Werfel: eine Lebensgeschichte. Frankfurt a.M. 1987. S.327.

nicht-dichterische Art; die für Werfel sonst charakteristische erzählerische Note fehlt entweder ganz oder sie ist nur im Ansatz da.

Die Welt, in die uns das Buch versetzt, ist nicht mehr die unsere. Das erkennen wir an den meisten dieser Gedanken, und zwar vor allem deshalb, weil sie wie selbstverständlich eine für uns überraschend selbstbewußte Autorität ansprechen. Es wird selten etwas erklärt, selten werden substantielle Gründe oder logische Beweise angeführt, fast immer wird rein assertorisch verfahren. Hier ein erstes Beispiel:

„Eine der sonderbarsten Vergehungen Israels ist es, daß es durch seine Wesensart und Seinsform aus Christen und Heiden und oft sogar aus Juden die Sünde des Antisemitismus hervorlockt. Dies ist der paradoxe Fall der unbewußten und ungewollten Verführung zum Bösen, zum Zwecke des eigenen Unheils.“ (S.161.)²

Der Antisemitismus, den die meisten von uns als ein soziologisches Phänomen betrachten, erhält hier eine theologische Deutung (er wird als eine Sünde, d.h. als ein individuelles Phänomen, gewertet), dagegen wird die Verführung zu dieser Sünde kollektiv gesehen, indem sie einer »Wesensart und Seinsform« zugeschrieben wird (wie das in den Nürnberger Gesetzen geschah), und mit der Bezeichnung dieser »Verführung« als »unbewußt« und »ungewollt« wird der letzte Zugang zu einer empirischen Untersuchung blockiert zugunsten einer Behauptung, die entweder absolut (metaphysisch) oder gar nicht gilt. An anderer Stelle wird dies ausdrücklich bestätigt:

„Der Antisemitismus ist, was seine heutige Ausprägung in den modernen Häresien (Nationalismus, Sozialismus) beweist, kein menschliches Gebrechen nur, wie der Rassenhaß zum Beispiel zwischen Weißen und Schwarzen, sondern ein metaphysisches Phänomen...“ (S.152-153).

Im ideologischen Überbau der NS-Parteipolitik finden wir das gleiche Bestreben, machtpolitische Entscheidungen mit quasi-religiösen oder »metaphysischen« Argumenten zu begründen, und dies in einem Zeitalter der Ungläubigkeit, da Bischöfe ihre Briefe mit »Heil Hitler!« unterzeichnen.

Ähnlich mystifizierend verläuft das Argument dort, wo versucht wird, die Judenverfolgungen der Kriegsjahre ausdrücklich theologisch zu erklären:

„Israel mußte...das Gegenspiel auf sich nehmen, damit das Heildrama der verschmähten Gottheit, das Opfer des Agnus Dei Qui Tollit Peccata Mundi, in Zeit und Wirklichkeit vor sich gehen konnte. Israel hat sich mit der Übernahme dieser

² Zitiert nach **Franz Werfel**: Zwischen Oben und Unten. Aus dem Nachlaß herausgegeben von Adolf D. Klarmann. München/Wien 1975.

schlechten Rolle als Volk und Teilwesen für die göttliche Person aufgeopfert, damit sich dieselbe göttliche Person für die Völker der Welt als Allwesen aufopfern könne. Damit hat die Vorsehung Gottes Israel geradezu verurteilt, Gott selbst zu verwerfen, zum Heile der ganzen Welt." (S.152)

Aus theologischer Perspektive wäre wohl einzuwenden, daß die manichäischen Häretiker ähnliches gepredigt haben, das scheint mir jedoch weniger relevant als die erstaunliche, jedoch kaum widerlegbare Folgerung, daß hier die politische Praxis der bösen Gegenwart mit Hilfe von theologischen Spekulationen legitimiert wird (wie dies ja in jedem Argument über das »Opfer« des Judentums geschieht).

Daß es hier um eine Denkungsart geht, die der Autor mit seinem Zeitalter teilt, ist vor allem aus jenen Reflexionen besonders klar zu ersehen, die sich mit dem Problem des Leids auseinandersetzen. Hier ein letztes Zitat:

„Da die Gottheit die Integritas und Incorrumpibilitas selbst ist, hat die Menschheit ihr eine Erfahrung voraus: das Leiden und den Tod. Diese Erfahrung, als Frucht der Sünde, ist elender und erbarmungswürdiger Natur. Und doch, Leiden und Tod ist die tiefste Erfahrung des Geschöpfes, und diese tiefste Erfahrung gerade besitzt der Schöpfer nicht..." (S.113)

Es folgt nun der Versuch, die Kreuzigung Christi gleichsam aus der Psychologie Gottes zu erklären, „Gott steigt nieder“, heißt es schließlich, „damit der Mensch ihn auch im Negativen nicht übertreffe“. Die Wertskala, auf der dieses »Übertreffen« zu finden wäre, wird nicht genannt.

Genug der Beispiele. Sie deuten vor allem auf einen uns gewiß fremd gewordenen, fast sakralen Begriff des Dichters, dessen Amt es ist, derartige Vatzinien von sich zu geben. Dies eben ist die Art, wie der implizite Leser jener Epoche häufig angesprochen wurde; und die meisten großen Dichter jenes Zeitalters, die Robert Musil die »Großschriftsteller« nannte, appellierten an gewissen Stellen in ihrem Werk auf diese Weise an den Leser, indem sie Aussagen, von denen wir erwarten, daß sie mittels eines konkreten und sich auf Tatsachen berufenden Arguments als wahr oder falsch ausgewiesen werden, metaphysisch verbrämten und so aus dem Bereich rationaler Entscheidungen ausschlossen. Aussagen dieser Art sind bei Stefan George, Thomas Mann, Hermann Hesse und Ernst Jünger zu finden, aber auch bei Musil, seltener bei Hofmannsthal und Kafka, gewiß nicht bei Georg Trakl. Doch es muß betont werden, daß solche Aussagen in zweierlei Form erscheinen: nicht nur bei den erwähnten Dichtern, sondern auch bei Werfel selbst sind derartige Sentenzen für gewöhnlich Teile eines literarisch, also formal strukturierten Zusammenhangs, sind Teile eines Romans oder

Gedichts oder Dramas, beziehen ihre Gültigkeit aus der Welt des ästhetischen »Als Ob«. Hier aber spricht der Schriftsteller direkt zu uns, vermeidet oder verfehlt jede Fiktion, vermeidet selbst die Pointe des Aphorismus.

Ich glaube in dieser quasi-prophetischen, das rationale Argument aussparenden Form ist ein Familienmerkmal der Epoche zu erkennen, die ja, je chaotischer sie war, desto eher bereit, die Funktion des Priesters mit der des Dichters und die des Dichters mit der des »genialen Politikers« zu verwechseln, vom Schriftsteller wenn nicht das politische Heil, so doch irgendeine Erlösung zu erwarten. So spricht zum Beispiel Werfel in seinem Nachruf von Hofmannsthal als „einem der allerletzten Dichter im heilig-antiken Sinn“, auch Thomas Manns berühmte Ironie verläßt diesen, wenn er sich selbst als einen »Praeceptor« und Repräsentanten inszeniert, dessen Vision angeblich weit über das Literarische hinweg reicht — und der doch, wie wir wissen, zu verschiedenen Zeiten recht verschiedene politische Ansichten mit der gleichen stilistischen Gewandtheit an den Mann brachte.

Ich möchte den quasi-prophetischen Ton der Epoche an dem zuletzt zitierten Beispiel klarmachen. Dort hieß es, die Menschheit hätte vor der Gottheit die Erfahrung des Leids voraus; Werfel spielt hier mit dem manichäischen Gedanken des »fortiter peccari«: der Sünde und dem Verfall, dem Leiden und Tod haftet ein Wert des Erlebnisses an, ein Reichtum authentischer Erfahrung, um den selbst die Gottheit den Menschen beneidet. Einerseits erinnert das an manche mittelalterliche epische Dichtung, die (zum Beispiel in Thomas Manns »Der Erwählte«) gerade am Ende dieser Epoche in einer neuen Version zu neuem Leben erweckt wird; andererseits wäre wohl einzuwenden, daß es im Jahr 1944, als die Wahrheit über die Konzentrationslager unwiderlegbar bekannt wurde, wohl einer besonderen Ahnungslosigkeit bedurfte, um das menschliche Leid auf eine solche olympisch-erhabene Weise zu deuten. Doch dieses »Voraus«, das die leidende Menschheit von der Gottheit unterscheidet, ist (so scheint mir) ein Begriff, der eine ganze Epoche charakterisiert. Dieses Thema einer besseren oder jedenfalls tieferen Einsicht durch Opfer und Leid ist aus der Literatur der »konservativen Revolution« nicht wegzudenken, und von dorthier wird es in politische Propaganda übersetzt; auch Hitlers Appell an das »Fronterlebnis« und an die dargebrachten Opfer gehört dazu; dabei darf ich an jene merkwürdige Ambiguität erinnern, die dem deutschen Wort »Opfer« anhaftet und die in keiner Weise zwischen »victim«, »victime« und »sacrifice« unterscheidet. „Das Schuldbewußtsein [des Opfers] und das Hadern [mit der Gottheit] machen den Menschen heimlich stolz“, schreibt Werfel an anderer Stelle (S.145), und der gleiche Gedanke des heimlichen Stolzes über das dem Menschen eigene Verhängnis klingt bei Fanz Kafka in der Unterredung zwischen K. und dem Beamten Bürgel am

³ Zitiert nach Jungk (siehe Anmerkung ¹), S.183.

Ende des Schloß-Romans an. Diese Thematik des Opfers als absoluter Wert muß erhalten, um noch den ansonsten sinnlosen Tod eines Gabriel Bagradian zu motivieren, selbst um den Preis eines exegetischen Mißverständnisses des 22. Kapitels im Ersten Buch Mose.

Gewiß hat diese Opferthematik manches mit der schlichten Tatsache des verlorenen Weltkrieges zu tun, in der englischen Literatur der zwanziger Jahre jedenfalls habe ich sie nicht gefunden. Die beste mir bekannte Darstellung dieser Thematik ist in den Kapiteln XXXIV. und XXXIV. Fortsetzung von Thomas Manns »Doktor Faustus« zu finden, und zwar in jener fiktiven Form des »Als Ob«, die wir bei Werfel vermissen — nämlich als historisierende Reflexion des Ich-Erzählers, als Meinung des guten Serenus Zeitblom, den der Autor zwischen sich und seinen Romanhelden, Adrian Leverkühn, stellt. In diesen zwei Kapiteln berichtet Zeitblom über seine Besuche in einem Münchener Intellektuellenkreis der Nachkriegsjahre, in dem „ein Gefühl...der Erschütterung, der Schicksalsergriffenheit“ vorherrschte: „Kein Wunder nun“, so heißt es weiter, „daß die Erschütterung und Zerstörung scheinbar gefestigter Lebenswerte durch den Krieg namentlich in den besiegten Ländern, die dadurch einen gewissen Vorsprung vor den anderen hatte, sehr lebhaft empfunden wurde.“⁴ Dieser »Vorsprung« ist die historisierte Form jenes »Voraus«, um das (wie Werfel schrieb) uns die Gottheit beneidet. An gleicher Stelle spricht Zeitblom von dem „selbstgefällig-geistesfrohen Gelächter“ und dem „leicht perversen Reiz“, mit dem die Mitglieder jenes Münchener Kreises Kritik übten an „der uns Deutschen durch die Niederlage zuteilgewordenen Staatsform [der] demokratischen Republik“, wie auch an den „Werten der Bildung, Aufklärung, Humanität“ und an den „Träumen der Hebung der Völker durch wissenschaftliche Gesittung“. Um dies noch einmal zu betonen: es ist die historisierende Fiktion des Erzählers, Serenus Zeitblom, die hier spricht, ihn (nicht den Autor) charakterisiert das ironisierende, leicht archaische Vokabular. In der persönlichen Aussage der *Theleogumena* werden Begriffe wie »Aufklärung« und »wissenschaftliche Gesittung« direkt und ohne Umweg über die fiktive Person polemisch angegriffen, das „selbstgefällig geistesfrohe Gelächter“, von dem Zeitblom spricht, sieht im autobiographischen Rückblick bitterböse aus:

„Ich habe viele Arten des Hochmuts erlebt, an mir und an andern. Da ich aber in meiner Jugend eine Zeitlang selbst dazugehört habe, kann ich aus eigener Erfahrung bekennen, daß es keinen verzehrenderen, frecheren, höhnischeren, teuflischen Hochmut gibt als den der avantgardischen Künstler und radikalen Intellektuellen, die von eitler Sucht bersten, tief und dunkel und schwierig zu sein und wehe zu tun. Unter dem amüsiert empörenden Gelächter einiger Philister waren wir die unansehnlichen Vorheizer der Hölle, in der nun die Menschheit brät.“ (S.191)

⁴ Thomas Mann: Doktor Faustus. Stockholm 1947, S.540 und 557.

Diese Zeilen sind mehr als einmal zitiert worden⁵ und erinnern in manchem an die scharfen Einwände, die ein Thomas Mann, ein Rilke, Lukács, Benjamin, Musil und Gundolf, aber auch ein Alfred Rosenberg gegen den Expressionismus und seine überschwenglich-chaotische Ideologie erhoben hatten.⁶

Ich bin nicht so vermessen, auf Grund dieser Selbstanklage irgendein Urteil über ihren Autor zu fällen, das Zitat soll lediglich zu unserem Thema zurückführen, soll das Dokumentarische dieser letzten Aufzeichnungen klarmachen: Nämlich die für jenes Zeitalter charakteristische Überschätzung des dichterischen Berufs, der Literatur und der Intellektuellen, ja des Ästhetischen überhaupt. „Die Zeitalter werden durch Kunst bestimmt“, schreibt Gottfried Benn⁷, „die Zeitalter rechnen nach Perioden der Stile. Von hier aus [von den Stilen der Maler und Schriftsteller...von Hofmannsthal, den französischen Impressionisten, der Musik der Salome, dem Marmor Rodins] drangen die Probleme in die Zeit, von hier aus ergaben sich die Probleme der Zeit — sie waren keineswegs Ausdruck der Zeit, sondern deren Schöpfer. Geschichtsbildend sind nicht die Kriege, sondern die Kunst!“ Rücksichtsloser und bedenklicher kann die künstlerische Hybris jener Generation kaum ausgedrückt werden.

Zu guter Letzt komme ich also doch nicht ohne ein Urteil aus: daß es bei der zitierten Behauptung Benns wie auch bei der Selbstbeschuldigung Werfels um eine keineswegs harmlose Übertreibung geht, die sich fatal auswirkt in einem Zeitalter, das für allerlei Übertreibungen besonders anfällig war, dessen »Führer« ja selber ein halber Künstler und »artiste manqué« war; es ist seine Partei, die jene Parole von dem verzeihenden, frechen, höhnischen, teuflischen Hochmut der Künstler und Intellektuellen geprägt hat: die Parole, die am bösen Ende jener Zeit einer von ihnen gegen sich selbst zitiert. Doch das Wort von der Sucht, „tief und dunkel und schwierig zu sein und wehe zu tun“, ist mehr als eine Selbstbeschuldigung: jenseits aller literarischen Schulen und Ismen, beschreibt der Ausspruch eine wichtige Komponente der zeitgenössischen Literatur recht genau, und zwar (dies sei als letztes Paradoxon erwähnt) keineswegs abschätzig. Vieles, was hier gesagt und, ich darf dies betonen, mit Zitaten belegt wurde, widerspricht den Ausführungen einiger meiner Kollegen und Freunde. Es sind dies tiefe Widersprüche, die im Wesen des Werks liegen. Werfel ist, für einen Literaten und Dichter, keineswegs besonders wankelmütig, keineswegs besonders widersprüchlich. Die Besonderheit seiner Situation sehe ich eher in der Besonderheit des unfreundlichen Zeitalters, dem er sich verpflichtet fühlte, in dem Anspruch, den eben

⁵ Z.B. Walter Muschg: Die Zerstörung der deutschen Literatur. Bern 1956, S.19.; Joachim C. Fest: Das Gesicht des Dritten Reichs. München 1963, S.353.

⁶ Christopher Waller: Expressionist Poetry and its Critics. London 1986, S.10-23, enthält eine Sammlung der kritischen Bemerkungen der meisten dieser Autoren.

⁷ Gottfried Benn: Marginalien (undatiert), Gesammelte Werke I, Wiesbaden 1959, S.391.

dieses Zeitalter an Dichter stellte, die hohe, fast messianische Erwartung, die es den Dichtern entgegenbrachte. Dagegen werden Sie sicher einwenden, daß vom ihm in Kalifornien nichts erwartet wurde, daß er sich dort eher im Gegenteil ein neues Publikum erarbeiten mußte. Doch die *Theleogumena* schrieb er in der Rolle des Vatum, des dichterischen Propheten, ob sie nun in den amerikanschen Kontext hineinpaßte oder nicht. Der Kothurn aber, auf dem er stand und deklamierte, war zu hoch, die immer wieder sich ändernde Botschaft überstieg an Pathos und Ernst und an zeitgenössischen Erwartungen das Talent, das ihm verfügbar war. Ich will hier keine Theorie von der Rolle des Dichters im modernen Staat aufstellen. Nur dies sei gesagt, daß Werfel auf ein Zeitalter zurückblickt, in dem alle oder fast alle Schriftsteller von Rang dem Staat feindlich oder gleichgültig begegneten; und auch von dieser Tatsache darf weder auf Wert noch auf Unwert der zeitgenössischen Literatur geschlossen werden.

Franz Werfel, der erfolgreichste Bestseller der deutschen und österreichischen Emigration, war zugleich ein Opfer seiner Zeit — victim, nicht sacrifice. Wenn er auch weitab von der europäischen Welt der Kriegsjahre lebte, er konnte nicht umhin, jene Welt noch in diesen späten Aufzeichnungen zu Wort kommen zu lassen, ohne daß es ihm gelungen wäre, für sie die rechten Worte, die glaubhaft gelungene Fiktion zu finden. Ob dies den anderen Zeit- und Schicksalsgenossen gelungen ist, wäre eine weitere Frage.

Ich sprach eingangs vom Ende einer Epoche. Ein solches Ende bestimmen, heißt nicht, wie die Strukturalisten meinen, die Epoche als erledigt betrachten. Werke wie Werfels *Theleogumena* zeigen in all ihrer Problematik, wie offen die Wunden der Vergangenheit sind, wie leicht die Verurteilung und wie schwierig eine adäquate Auslegung ihrer Dokumente.

Die Werke Werfels werden nach der von Adolf D. Klarmann edierten Werk-Ausgabe, S. Fischer Verlag Frankfurt, zitiert.

Dabei wurden folgenden Siglen verwendet:

E I,II,III = Erzählungen aus zwei Welten, Bd. I 1948, Bd. II 1952, Bd III 1954

D I,II = Die Dramen, Bd. I und II 1959

LW = Das lyrische Werk, 1967

V = Verdi, Roman der Oper, 1949

A = Der Abituriententag, 1965

B = Barbara oder die Frömmigkeit, 1953

GvN = Die Geschwister von Neapel, 1962

MD = Die vierzig Tage des Musa Dagh, 1965

J = Jeremias. Höret die Stimme, 1956

VH = Der veruntreute Himmel, 1965

LvB = Das Lied von Bernadette, 1966

SdU = Stern der Ungeborenen, 1946

OU = Zwischen Oben und Unten. Hg. von A.D. Klarmann. München-Wien 1975

ML = Alma Mahler-Werfel: Mein Leben. Frankfurt 1960

Acta Germanica

Eine Schriftenreihe des Instituts für Germanistik an der József-Attila-Universität zu Fragen der Linguistik und der Literaturgeschichte

Im Herbst 1992 erscheint:

Acta Germanica 3:

Heinrich Böll — Ein Werk überwindet Grenzen

(Hg. von *Bernáth Á.*) Szeged: JATE, 1992.

Mit den Beiträgen von *V. Böll*: „Die Suche nach dem Leser“ — Heinrich Bölls frühe Jahre. *K. Fliedl*: Die Not der frühen Jahre. Kontexte eines Motivs. *H. Hoven*: „Wenn das Wort Krieg zu Druckerschwärze gemacht wird.“ Zu einem Briefwechsel zwischen Heinrich Böll und Otto B. Roegele. *Bernáth Á.*: Leben zwischen Diesseits und Jenseits. Eine Untersuchung des Romans »Und sagte kein einziges Wort«. *J.H. Reid*: Heinrich Böll und das Kulturerbe. *Kovács K.*: Über Heinrich Bölls Farbengebrauch. *Zhang Min*: Zur Entstehungsgeschichte von Bölls »Gruppenbild mit Dame«. *Aoki Junzo*: Der Erzähler und der Zeitkritiker. Heinrich Böll in seinen späteren Jahren. *Gürsel Aytac*: Heinrich Bölls Romankunst und sein letzter Roman »Frauen vor Flußlandschaft«. *G.B. Pickar*: „Und silbrig fließt der Rhein“. Zu Bölls Frauen vor Flußlandschaft. *D. Römhild*: Heinrich Bölls »Frauen vor Flußlandschaft« (1985). *K.H. Busse*: Heinrich Böll und seine Rezensenten. Zur zeitgenössischen Rezeption des Böllschen Frühwerks bis zum »Irischen Tagebuch«. *U. Dittmann*: Böll-Rezeption heute. Bericht über ein Seminar in München. *H. Glade*: Heinrich Böll in der UdSSR, 1973-1987. *R. Ley*: Heinrich Böll im Spiegel der New Yorker Presse (1954-1986). Ein kurzer Rückblick. *Huang Wen-Hua*: Böll in China

Preis: 790 Ft /DM 15.80

Studia poetica

Eine Schriftenreihe des Instituts für Germanistik an der József-Attila-Universität zu Fragen der Literaturtheorie und der Werkanalyse

Bisher erschienen:

Studia poetica 1: Az irodalmi elbeszélés elméleti kérdései

Hg. von *Kanyó Z.*, 1980

Studia poetica 2: Literary semantics and possible worlds — Literatursemantik und mögliche Welten

Hg. von *Csúri K.*, 1980

Studia poetica 3: Studies in the semantics of narrative — Beiträge zur Semantik der Erzählung

Hg. von *Kanyó Z.*, 1980

Studia poetica 4: Simple forms — Einfache Formen

Hg. von *Kanyó Z.*, 1982 (noch lieferbar)

Mit den Beiträgen von: *Kanyó Z.*: Narrative and communication. An attempt to formulate some principles for a theoretical account of narrative. *G.L. Permyakov*: The trickster story (its structure and heroes). *G.L. Permyakov*: The logical structure of some russian riddles on the basic function of folk riddles and their scientific classification. *N.V. Barabanova*: Logical analysis of riddles. *Tarnay L.*: A game-theoretical analysis of riddles. *Kertész A.*: Grundlagenprobleme einer Theorie des Witzes (ein wissenschaftstheoretisches Experiment). *Tarnay L.*: Secret and communication. A new approach to the convertibility of de dicto to de re. *Fehér I.*: Computer analysis of folk-beliefs. *Dombi J.*: Evaluation theory and literary theory.

Studia poetica 5:

Hg. *Kanyó Z.*, 1984 (noch lieferbar)

Mit den Beiträgen von: *Kanyó Z.*: Introduction I. Reference and fictionality: *Kanyó Z.*: Reference in fictional texts, introduction. *J. Woods*: Animadversions and open questions: Reference, interference and truth in fiction. *T.G. Pavel*: On the existence of non-existing entities (issues in the ontology of fiction). *J. Pelc*: Some thoughts on fictitious entities. *G. Rauh*: Deictic reference in fictional texts. *Bernáth Á.-Csúri K.*: On the relevance of possible-worlds semantics for literary theory II. Fictionality and narratology: *H.H. Lieb*: Questions of reference in written narratives. *A. Steube*: Temporal relations in intensional semantics. *Csúri K.*: Model-structures and possible worlds (A literary theoretic analysis of the Borchert-story: Die Küchenuhr). *Bernáth Á.*: Narratology = the theory of the epic? *Bókay A.*: Understanding as creating narrative structure (The concept of "world" in a theory of interpretation). *L. Dolezel*: Narrative structure and narrative style. III. Studies on fictionality: *Kanyó Z.*: Acquaintance with non-existing entities: Russells views on fictionality. *Tarnay L.*: "Pretends", linguistics, and game-theory (A paradigm case of generating fiction)

Studia poetica 6: Az elbeszélés értelmezésének stratégiái

Hg. von *Bernáth Á. - Csúri K.*, 1985 (noch lieferbar)

Studia poetica 7: Az egyszerű formák szemantikája

Hg. von *Bernáth Á. - Csúri K.*, 1985 (noch lieferbar)

Studia poetica 8: Elements and Forms of Text — Textelemente und Textformen — Éléments de texte, formes de texte

Hg. von *Kocsány P. - Vigh Á.*, 1985 (noch lieferbar)

Mit den Beiträgen von: *Bollobás E.*: From traditional prosody to grammetrics. *M. Charolles*: Heuristic proceedings in the semantics of narrative texts. *L.H. Hoek*: La segmentation de l'amorce argumentative-commentative dans les "contes et nouvelles" de Guy de Maupassant (une enquête empirique en pragmatique narrative). *H. Kars*: L'analyse fonctionnelle du portrait: Position et propositions. *Kertész A.*: Zur Grundlegung eines logischen Modells der Ironie. *Kocsány P.*: Ein Versuch zur Beschreibung der Textsorte "Spruchweisheit". *Molnár J.*: From from the hazel bough to from the hazel bough. *M. Murat*: L'interprétation des équivalences formelles. *Vigh Á.*: La comparaison exemplaire ou la naissance du récit. *Zsilka T.*: Allusion in literary communication.

Studia poetica 9: A műértelmezés helye az irodalomtudományban

Hg. *Bernáth Á.*, 1990 (noch lieferbar)

Preis je Heft 98 Ft/ DM 3 + Versandkosten.

Bestellungen beim Institut für Germanistik (Frau Nagynémedi Marianna) Egyetem u. 2. H-6701 Szeged
Pf 691 Telefax: 0036/62/21 843; E-Mail: h819ber@ella.hu

Felelős kiadó az Acta Germanica szerkesztősége.



ACTA GERMANICA 2

FRANZ WERFEL

Neue Aspekte seines Werkes

Herausgegeben von Karlheinz Auckenthaler

Inhalt

Vorwort

Wolfgang Kraus: „Weltuntergang und Erneuerung“

Kveta Hyršlová: Franz Werfel und das Phänomen des
»Mitteleuropäertums« Versuch einer Differenzierung

Michel Reffet: Die Strukturierung von Werfels Theater

Norbert Abels: Geschichte als Gleichnis.
Franz Werfels dramatisches Werk

Knut Beck: Vom Zähmen der Phantasie
Zu Franz Werfels frühen Erzählungen

Karlheinz F. Auckenthaler: Jeremias –
eine Botschaft an die Nachwelt

Medsj Pirumowa: Die Entstehungsgeschichte des Romans
»Die 40 Tage des Musa Dagh«

Hartmut Binder: Werfels jugendliche Umtriebe
Der Abituriententag als autobiographischer Roman

Endre Kiss: „...an einem fremden Tisch in einem fremden Land...“
Franz Werfels dreifacher Hiobsroman
»Der veruntreute Himmel«

Anita Nikics: Diskussionsbeitrag

Egon Schwarz: „Ich war also Jude! Ich war ein Anderer!“
Franz Werfels Darstellung der sozio-psychologischen
Judenproblematik*

Joseph Peter Stern: Franz Werfels letzte Aufzeichnungen †

* Gehalten beim Internationalen Werfel Symposium in Wien 1990.